

المسرح التجريبي

من ستانسلافسكي إلى بيتربروك

جيمس روس - إيفانز

هلا للنشر والتوزيع



المسرح التجريبى من ستانسلافسكى
إلى بيتر بروك

الكتاب : المسرح التجريبى

ترجمة وتقديم : د. فاروق عبد القادر

الناشــر : هلا للنشر والتوزيع

٦ ش الدكتور حجازى ـ الصحفيين ـ الجيزة

تليفـون : ٣٠٤١٤٢١/ تلفاكس : ٣٤٤٩١٣٩

رقم الإيـداع : ٤٣١٦ / ٢٠٠٠

الترقيم الدولى : 7 - 38 - 5784 - 977

طبع وفصل ألوان : عربية للطباعة والنشر

العنوان : ٧& ١٠ شارع السلام ـ أرض اللواء ـ المهندسين

تليفون : ٣٢٥٦٠٩٨ـ٣٢٥١٠٤٣ـ ٣٢٥١٠٤٣ ـ فاكس : ٣٢٩١٤٩٧

الطبعة الأولى

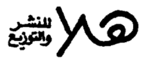
١٤٢٠ هـ ـ ٢٠٠٠ م

المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى بيتر بروك

تأليف : جيمس روس . إيفانز

ترجمة وتقديم : فاروق عبد القادر

الناشر





هذه ترجمة كاملة لكتاب :

James Roose - Evans , experimental Theatre From Stanislavesky to Peter Brook . Fourth editon, revised and updated , Routledge . London, 1989 .

هذا الكتاب

* لم يبقَ لمحبى المسرح الجاد فى بلادنا اليوم سوى القراءة والتأمل والتذكر. فهذا الفن العظيم الذى احتفظ بعطره وقدرته على التجدد أكثر من ألفين وخمسمائة سنة ، منذ حمل مواطنو أثينا القديمة سلال طعامهم وشرابهم وأحاطوا « الأوركسترا » يحتفلون بأوجه الخصب والنماء فى عالمهم ، ويتعلمون شيئاً جديداً يقوله لهم هؤلاء « الذين يعرفون كل شىء »عن آلهتهم ومجتمعهم وأنفسهم – هذا الفن قد آل مصيره فى بلادنا إلى أيدى حفنة من هؤلاء الذين يتاجرون بكل شىء وأى شىء ، وأولئك الذين ترهلوا حتى لم يعد لديهم ما يقولونه للناس ، أى فقدوا مبرر وجودهم ذاته (فأنت حين تملك وعى جمهورك فى هذه اللحظات السحرية يجب أن تكون قادراً على أن تقدم له مايثرى وجدانه ويمتع عقله ويجعله إنساناً أفضل ومواطناً أفضل) . وراء هؤلاء وأولئك مسؤولون لا يسائلهم أحد ، يخلطون خلطاً مائعاً بين الثقافة والسياحة والتلهية ، يستوردون عقولهم من حيث يستوردون أحذيتهم ، وينفقون – كالسفهاء – مال الفقراء فى مهرجانات صاخبة واحتفالات زائفة وتجمعات لا ضرورة لها ولا جدوى وراءها . يغلق الدائرة الخبيثة إعلام أشد كذبًا ونفاقاً ، يقرع بين أيديهم الطبول ، وتحت الموائد صفقات تعقد ونزوات تُشبع ، وما خفى أشد هولاً ونكراً ! .

ويلٌ للشجيّ من الخَلِي ، كما يقولون . أردتُ أن أؤكد أن محبى المسرح فى بلادنا لم يعد لهم إلا أن يقرأوا ويتأملوا . ولعلهم يجدون فى هذا الكتاب بعض ما يضع أيديهم على حقيقة ليس بوسع أحد أن ينكرها : إن المسرح الحقيقى يجد جمهوره دائماً إنْ استطاع التوجه إليه وأن المسرحيين العظام كلهم كانوا يجربون ويجربون ، وإنْ ضاقت بهم أبنية المسارح أو أوصدت دونهم انطلقوا يلتمسون جمهورهم حيث هو ، وبقدر ما يقدمون له يلقون منه : إن قدموا له فناً حقيقياً لقوا منه وعياً واهتماماً ومشاركة ، وإن اكتفوا بربت مشاعره أو دغدغة نزواته لم يلقوا منه سوى بعض الإلتفات أو القهقهة الفارغة أو السخرية ظاهرة وخفية ، ثم كلمات يكنسها أعمال المسرح بعد الستار الأخير ! .

وقد رأيت فى هذا الكتاب بعض جوانب الامتياز : فهو من المراجع القليلة - التى تتاح بالعربية - التى تتناول المسرح من حيث هو « عرض مسرحى » قبل أو بعد أو دون أن يكون نصاً مكتوباً . بعبارة أخرى : إنه ليس كتاباً فى « التأليف المسرحى » ، فمثل هذه الكتب متاح لقراء العربية ، أما تلك تتناول المسرح كظاهرة عرض ، فلعلها لا تتاح لغير المتخصصين . ومؤلف الكتاب مخرج وناقد ، أسس فى لندن مسرحاً تجريبياً باسم الخشبة الثانية « Stage Two » حيث قدم عدداً من العروض التجريبية (يحدثنا عن بعضها فى هذا الكتاب)، ومن لندن إلى الضفة الأخرى للمحيط ، حيث حاضَر فى عدد من الجامعات ، وعمل مع عديد من الفرق التجربية الأمريكية ، وهو ، من ثم ، يُعد مرجعاً لمعرفة فرق التجريب فى المسرح الغربى المعاصر على وجه العموم .

ولأنه كذلك ، فقد نجح فى الاحتفاظ بخيط واحد لم يفلته ، واستطاع من خلاله أن يعرض محاولات التجريب من أوائل القرن حتى أشرف على

نهاياته ، بادئاً بالمسرحى العظيم كونستانتين ستانسلافسكى : واحد من جيل العمالقة الذى خرج من أحشاء روسيا القيصرية منذ منتصف القرن التاسع عشر ، مبشراً بضرورة قيام مجتمع جديد وفن جديد ، جيل دوستويفسكى ، وتولستوى ، وجوجول ، وتشيكوف ، وتشايكوفسكى ، وكورساكوف ، وديا جيليف، وآنا بافلوفنا ، وشيلبين . ومنتهياً إلى هؤلاء الذين مازالت أفكارهم وأعمالهم تثير الجدل والتأثير فى المسرح العالمى الحديث : جيرزى جروتوفسكى ، بيتر شومان ، مارثاجراهام ، الوين نيكولايس ، آن هولبرين ، جوليان بيك ، بيتر بروك ، جوان ليتلوود ، إيوجينيو باربا، الفريد وولفستون ، روى هارت . مروراً بأهم الأسماء التى خلقت المسرح الغربى الحديث والمعاصر .

وقد استطاع المؤلف أن يقدم هذا كله فى عدد غير كثير من الصفحات ، وأن يتلمس – بدقة وفى غير إسهاب – معنى التجريب عند كلٍ منهم ، وما أضافه للمسرح المعاصر . ولعل القارىء العربى لم يعرف مثل هذه الدراسات المتكاملة وقد انتظمت معاً ، بل لعل عدداً غير قليل من العاملين بالمسرح لا يعرفون – على وجه اليقين ، ومن وجهة نظر مسرحية – ماذا قدم هؤلاء . وفيم كان تأثيرهم ، إن هى إلا بضع صفحات قد يكتبها غير متخصصين ، عن مصادر ثانوية للمعرفة فى أغلب الأحيان .

ولم يكن ممكناً لمؤلف أو ناقد مسرحى أن يكتب مثل هذا الكتاب ، فالمشتغل بالكلمة غير المشتغل بالصورة أو التكوين ، خاصة حين التعرض لتجارب فى المسرح المعاصر لا تستخدم الكلمة على الإطلاق ، أو لا تستخدم فى العرض كله سوى بضع كلمات (راجع تجارب وولفستون ومسرح روى هارت وتجارب مارثا جراهام على سبيل المثال) .

وقد يعنى هذا كله شيئاً مهماً : لا نهاية للتجريب . غير أنه لا يبدأ من فراغ ، بل يبدأ بعد استيعاب كل تجارب الماضى ، ثم الإحساس الملِّح بالحاجة إلى شيىء مختلف عن هذا كله . شىء يستند إليه ويختلف عنه فى الوقت نفسه . أنت حرُ ، إذن، فى أن تكون باحثاً - مع أرسطو - عن التطهير ، أو باحثاً - مع بيتر بروك - عن الشرارة التى ستنطلق من القطبين وقد طال احتكاكهما ، أنت حر فى أن تلتزم شكل البرواز المسرحى التقليدى، أو تهدم حائطه الرابع ، أو حوائطه كلها ، أنت حر فى أن تستخدم العناصر المسرحية أو تهملها ، كلها أو بعضها . أنت حر فى هذا كله وسواه بشرط واحد : أن تكون عارفاً بما تهدف إليه ، واثقاً من أنك لم تجد فى هذا التراث كله ما يحققه ، من حقك ، إذن ، ، أن تجرب ، - أو تغزو المجهول حسب تعبير هذا المؤلف ـ لأنك فى هذه الحالة ، ستضيف شيئاً إلى فن تجاوز عمره خمسة وعشرين قرناً ، أما التمحك بالتجريب والتجريبيَة لتبرير الضعف وإخفاء العجز عن الالتزام بالقواعد الأصولية فشىء آخر ، قد يبهر البعض حيناً ثم يمضى بلا أثر .

وقد سبق أن ترجمتُ الطبعة الأولى من هذا الكتاب (دار الفكر المعاصر، القاهرة ، ١٩٧٩) ، لكن هذه الطبعة تختلف كل الاختلاف عن الأولى ، والمؤلف يتحدث فى تقديمه عن هذا الاختلاف . بما لا أجد معه داعياً للتكرار .

* * *

على أننى أجد من الأمانة أن أشير هنا إلى أن هذا الكتاب لا يحوى كل تجارب المسرح الجديد فى العالم المعاصر ، فثمة تجارب مهمة ومتنوعة - فى أمريكا بوجه خاص - يمكن أن نطلق عليها جميعاً اسم « المسرح المقاتل »

أو « مسرح حرب العصابات » أو « مسرح اليسار الجديد » ، Guerilla) Street Theater) ، وليس هنا مجال التفصيل فى هذا المسرح وتجاربه ، لكننى اكتفى بسطور قليلة تشرح الإطار الفكرى العام الذى صدرت عنه هذه التجارب ، وقد تكون أضواؤها قد خفتت الآن ، نتيجة متغيرات العالم فى نهاية القرن ، لكن التعرف إليها يبقى هاماً بالنسبة لمجتمعات تختلف معطياتها الموضوعية عن المجتمع الأمريكى .

يقدم هذا المسرح عروضه حيث يتجمع الناس : فى الجامعات والشوارع والأسواق وساحات المصانع ، وهو مسرح سياسى راديكالى ، له قضية واحدة يعرض مختلف وجوهها ، وهو ، فى هذا العرض ، لا يقف عند حد التعليم أو التنوير ، لكنه يتجاوزهما إلى الإثارة والتحريض ، فهو يرى أن كلمة « الدعاية » أو « البروباجندا » لم تعد منفرة فى قاموس الفن ، والعرض المسرحى شكل من أشكال النضال السياسى ، مثل تنظيم اضراب أو مسيرة أو مظاهرة ، إنه ثمرة طبيعية لسنوات الستينيات التى تصاعدت فيها حركات الاحتجاج ضد المؤسسات السياسية والاجتماعية والعلاقات القائمة. واجتاحت هذه الحركات أمريكا وأوروبا الغربية (وهل ينسى أحد مسرح الطلبة فى باريس ١٩٦٨ ؟) وبلغت حتى اليابان ، وكان المحتجون فِرقاً وشِيعاً وجماعات متباينة من حيث أيديولوجيتها ، لكن النواة دائماً كانت جماعات اليسار الجديد .

فقد تعلم الطلاب والمثقفون المتمردون استحالة حل المشاكل القائمة داخل حدود المؤسسات ، وأثبتت خبرتهم السياسية خلال الستينيات صدق ما دعا إليه لينين : إن على الطلاب كى يحققوا حريتهم أن ينغمسوا فى النضال العام «ليس من أجل حرية أكاديمية فقط ، ولكن من أجل حرية كل الناس ، من أجل الحرية السياسية . . » . وهاجم اليسار الجديد ،

أولاً وأساساً ، النموذج الاستهلاكى ومظهرية الاستهلاك ، نموذج الرخاء المادى النهم الذى لا يرتوى ، وأوضح أن المشكلة ليست الاحتياجات المادية وحدها ، لكن هناك الخواء الروحى ، واغتراب الجماهير عن السلطة ، وعن الإبداع الحر الخلاق . باختصار : إن وضع الإنسان المحَبط فى المجتمع هو القوة الدافعة لحركات الاحتجاج ضد الرأسمالية ، والنواة التى تتركز حولها البدائل الاجتماعية والسياسية .

كذلك أثار اليسار الجديد ضرورة رفض الإتجاهات السائدة حول التطور الاجتماعى ، وضرورة خلق منظومة جديدة من القيم والمبادىء ، وهذا يعنى خلق بيئة وجودية جديدة لا يغترب فيها الإنسان تحت الاستغلال المباشر أو غير المباشر لإنسان آخر ، بيئة تتيح التحقق الذاتى والتلقائى للفرد دون قهر أو تزييف ، وسيكون الإنسان فى هذه البيئة هو المبدع الحر للتاريخ ، وستتملكه « حسِّية جديدة » حين يقف عارياً فى مواجهة العالم فينكشف له مضمون الأشياء من حوله فى كل ثراء أبعادها وتعددها ، إنها لن تقيم وفق قوانين السوق ، ولكن وفق قوانين الجمال والاكتمال ، وسيوهب هذا الإنسان « وعياً » جديداً و « تكويناً نفسياً » جديداً ، أى نمطاً جديداً من الغرائز يتجاوز ذلك « التسامى » المشبوه الناتج عن قمع غريزة « الشبق » وكبتها ، حينذاك . . يصبح متهيئاً لنمط جديد من الفعل .

إنما فى ظل الأفكار العامة - وقد سُقتها باختصار شديد - نبت هذا المسرح ، وتعددت فرقه وجماعاته وأشكاله ومناهجه تعدداً يفوق الحصر ، غير أنه ظل دائماً يحمل ذات العناوين السابقة . إنه مسرح يعى جيداً علاقته بالنضال الاجتماعى والتاريخى ، ويرى ، بحق ، أن الفن المسرحى - مثل سواه من الفنون - لم يقفز أبداً فوق الخبرة التاريخية ، من هنا فلابد أنه استُخدم - ويمكن أن يستخدم - على هذا الجانب أو ذاك من دراما الصراع

الطبقى ، فالفن ، والمسرح بوجه خاص ، كان فى أوقات كثيرة ، فناً مقاتلاً . وقد كان هذا المسرح - إبَّان ازدهاره - يقدم نقداً حاداً وواضحاً لكل شىء فى المجتمع القائم من منظور ضرورة الثورة ، وكان يتحدى الافتراض الجمالى القائل بأن المسرح السائد ، مسرح البورجوازية ، هو الذى يعكس «الحقيقة الإنسانية» ويعبر عنها ، وكان يثبت أن أيديولوجية الطبقة السائدة - لا الفن - هى التى تحدد تلك الطبيعة التى تراها أبدية ودائمة ولا يمكن تغييرها .

ثم . . إذا لم يكن هناك دفاع « جمالى » خالص عن هذا المسرح ، فهل هناك « علم جمال » خالص ؟

* * *

تُرى . . هل أطمح لأن يؤدى هذا الكتاب ـ ومثله ـ دوراً فى واقعنا المسرحى الذى أصبح على نحو ما أشرت فى بداية هذا التقديم ؟

لست أعرف جوابًا محددًا للسؤال ، غير أننى أعرف حقيقة لاخلاف حوها : ما المسرح سوى وجه من وجوه الثقافة فى المجتمع ، وما الثقافة سوى ثقافة الطبقة السائدة ، أو الساعية إلى السيادة ، ومن ثم يصبح التغير مرهوناً بأن تتقدم الطبقات الأدنى كى تأخذ مكانها - حقاً وفعلاً - فى حكم نفسها . والسيطرة على مصيرها .

ويصُدق ما قاله إريك بنتلى - واحد من أعظم منظِّرى المسرح ونقاده فى هذا القرن : « على فنان المسرح أن يختار : إما أن يكون ثائراً أو يكون مطية الطبقة الصاعدة !

فاروق عبد القادر

القاهرة /

يناير ٢٠٠٠

(١) تقديم

أن تكون تجريبيًا يعنى أن تقوم بغزو المجهول ، وهذا شىء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه . وأن تكون طليعيًا يعنى أن تواجه الأمور فى عينيها. وكل شخصية من الشخصيات الرئيسة فى هذا الكتاب فتح أمام المسرح - من حيث هو فن - إمكانات جديدة ، وكانت التجربة تعنى لدى كلٍ منهم شيئاً مختلفًا كل الاختلاف : هى عند ستانسلافسكى أهمية الممثل، فى حين أن هذا الممثل عند كريج عنصر زائد يمكن الاستغناء عنه ، والأهمية كلها للإمكانات المنظرية على المسرح ، أكد مير هولد ورينهاردت أهمية المخرج ، وأكد إبيا استخدام الإضاءة . وكان بريخت - مثل أستاذه بسكاتور - مهتماً بإبراز الطابع التعليمى للمسرح ، وتوصل آرتو - مثل ستانسلافسكى - إلى الاقتناع بأن المسرح لا يجب أن يصوِّر الواقع اليومى على نحو طبيعى ، بل يصور تلك الالتماعات التى لا تطالها الكلمات . وكثير مما استبق رؤيته الرواد الأوائل تحقق فى الرقص الأمريكى الحديث ، فمسرح الوين نيكولايس يُعتبر - فى أكثر من وجه - تأليفاً بين تصور آرتو لمسرح غير لفظى ، وفكرة كريج فى تحريك الكتل المجردة . وأخيرًا ، فقد رجع جيرزى جروتوفسكى وبيتر بروك وإيوجينى باربا - مثل كوبو - إلى جوهر المسرح من حيث هو علاقة حية بين الممثل والجمهور .

وقد حتمت الضرورة استبعاد الكثير . وإذا كان دور كاتب الدراما لم يتم تفحصه فى هذا الكتاب ، فليس الأمر انتقاصاً من دور المؤلف ، ما أبعده عن هذا ، ولكن لأن كتباً كثيرة – تتزايد دائماً ـ تتناول تجارب كتاب الدراما ، من أعمال تشيكوف الواقعية ، إلى أعمال شو وبريخت ذات التوجهات الاجتماعية والسياسية إلى أعمال كتاب الدراما الحديثة مثل يونيسكو وكل مدرسة مسرح العبث وإضافاتها الأساسية إلى تطور الدراما ، إلى أعمال صامويل بيكيت وهارولد بنتر ، وكلاهما قد حاول أن يكتب – كما تقول فرجينيا وولف – عن « الصمت ، عما لا يقوله الناس » ، إنما فى هذه المساحة الأخيرة بالذات يتركز اهتمام المسرح الطليعى فى السبعينيات والثمانينيات .

وعلى نحو تزايد هذا القرن بشكل خاص ، حاول علماء النفس والرسامون والمثالون والكتاب والشعراء والراقصون أن يقيموا جسراً بين المعلوم والمجهول ، بين عالم الأنا الواعى والعالم اللاواعى وراءه ، وبقى المسرح متخلفاً عنهم جميعاً .

ورغم أن معرفتنا بالنفس ما تزال ضئيلة لأبعد الحدود ، إلا أن خبراتنا الخاصة كافية لإقناعنا بأنه من أيسر الأمور أن تستحوذ علينا حالات مزاجية معينة ، أو تقُض أمننا أحلام وكوابيس غريبة ، وأن يتبدى هذا كله فى مسلكنا على نحو غير معقول ولا متوقع . إن لدنيا جميعًا هاجساً فى الأعماق بأننا لا نكاد نعرف أنفسنا على الإطلاق ، ويتزايد وعينا بوجود ذوات أخرى داخل الذات المفردة ، فيتحدث ديلان توماس عن « ذواته الحزينة » ، وتقول إميلى ديكنسون :

ليست الغرف والمنازل فقط هى التى تسكنها الأشباح

ففى العقل طرقات ودهاليز أكثر مما هى فى مكان حقيقى . .

وذواتنا - المختبئة خلف ذواتنا - ينتابها الهلع أكثر فأكثر

حين تعرف أن القاتل - المختبىء داخل غرفنا . .

ينتابه الهلع مثلما ينتابها ! .

ولكن . . كيف يمكن التعبير عن هذه الحقيقة الداخلية ؟ كيف نعبر ، مثلاً ، عن حقيقة الحلم ؟ كتب جوليان جرين فى يومياته تعليقاً على أحد أحلامه : « كان واقعيًا على نحوٍ أقوى من واقعية الحياة اليومية . . ، وهذا يؤكد فكرتى فى أن الإنسان الذى يحلم ربما كان فناناً موهوبًا أكثر من الانسان اليقظ ، ولن تستطيع الكلمات أن تعبر عن طول الزمن الذى تستغرقه رؤية لم تدم سوى ثوان قليلة . . » . ويقول عن حلم كان يتواتر إنه « يمنحه إحساسًا بالسعادة لا تستطيع اللغة الإنسانية أن تعبر عن قدر قليل منها . . » .

وطوال النصف الأول من القرن العشرين ، أدرك المصورون على نحو خاص الحاجة إلى خلق لغة تستطيع - بكلمات فرانز مارس - « أن تهشم مرآة الحياة ، حتى نستطيع رؤية الوجود وجهًا لوجه . . » ، ومارس - مثل شاجال وكاندنسكى وبول كلى - حاول التعبير عن المضمون الأسطورى الغامض للفن ، وعلى هذا - يقول كاندنسكى « يجب أن تكون حواس الفنان مرهفة لالتقاط صوت الضرورة الداخلية » ، بهذه الطريقة فقط - يقول بول كلى : « يمكن أن يصبح ما يتم إدراكه فى الخفاء قابلاً للرؤية » .

وفى الثلاثينيات أعلن أنتونين آرتو : « إن المسرح لن يجد نفسه ثانية مالم يزوِّد المشاهد بما فى الأحلام من كثافة وتدفق ، وأنا أزعم أن للحواس شعراً

كما أن للغة شعرًا ، وهذه اللغة الحسية العيانية هى لغة مسرحية ، فقط بقدر ما تستطيع التعبير عن أفكار لا تصل إليها أو تبلغها اللغة المنطوقة . . » .

وكان رواد الرقص الحديث هم أول من طوّر مفهوم آرتو عن المسرح غير اللفظى ، فخلقت مارثاجراهام شكلاً من المسرح جديدًا كل الجدة ، وبُهر الجمهور بأعمالها التى كانت تصفها دائماً بأنها رسم لنبض قلب الحياة، ويلاحظ روبرت هوارن فى «حولية الرقص الأمريكى» أن الجمهور كان يذهل للتشكيل الذى تستخدمه لأنه كان جمهورًا سيىء الإعداد لمواجهة الحقيقة السيكولوجية التى هى أساس عملها ، كانوا يصدمون بلونٍ من المسرح لا يهدف لمجرد التسلية ، لكنه يتقدم لمشاهديه بمطالب يريد منهم تحقيقها .

فى ذروة رواية فيرجينيا وولف « بين الفصول » يبدو الممثلون وقد أمسكوا بشظايا من المرايا والزجاج ليصوروا القرن العشرين ، « ورأى المتفرجون أنفسهم ، توقفت عقارب الساعة فى اللحظة الراهنة ، لقد كنا الآن . نحن أنفسنا » . وقد ظل المسرح فى الغرب ، عدة قرون ، يحمل المرآة فى وجه الطبيعة ، أما الآن فإن المطلوب أن تعكس المرآة شيئًا آخر ، والمساحة الفارغة – التى تحدث عنها بيتر بروك – إنما هى ، فى الحقيقة ، مساحة فى الداخل ، وكما يقول مدير « المسرح السحرى » فى عمل هرمان هيسه « ذئب البرارى » وهو يشرح الأمر للبطل : « إن عالم روحك الداخلية هو ما تبحث عنه ، فداخل نفسك فقط توجد تلك الحقيقة الأخرى التى طال شوقك إليها ، وأنا لن أستطيع أن أعطيك شيئاً ما لم يكن له وجود ، بالفعل، فى داخلك ، كل ما أستطيعه هو أن أمنحك الفرصة ، الدافع ، المفتاح ، إننى أعينك فقط كى تستطيع أن تجعل عالمك مرئياً . هذا كل شىء . . » .

وحين تناولت الفنانين المعاصرين، فإننى تجنبتُ إصدار الأحكام

النقدية، ووجهت جهدى كله نحو التقاط شىء من جوهر عمل الفنان ، فأنا متفق مع هنرى مور فى « أن ما يهم هو الرؤية التى يعبر عنها عمل الفنان، أى كيفية العقل التى تتكشف وراءها ، أكثر من الطريقة التى تم بها إنجاز العمل . . ».

وفى يومياته كتب المثال الأمريكى - اليابانى إيسامو نوجوشى : « إننى أبحث عن وسائل أخرى للتواصل . . أريد أن أجد سبيلاً إلى النحت الذى يحفل بمعنى إنسانى دون أن يكون واقعيًا ، فهو تجريدى وله دلالة اجتماعية فى الوقت نفسه . . حاولت أن أعرف ما الذى كان أساسيًا بالنسبة للنحت دائماً ، وأحسست أن النحت قد أصبح - مثل بقية الفنون - حائراً بين تعدد وجهات النظر وتباينها . . » .

وإذا أبدلنا بكلمة النحت كلمة المسرح، فإن هذا يجسد تماماً أفكارى ومشاعرى فى النصف الثانى من الستينيات، فقد كان إحساس يتزايد دائماً بأهمية إتاحة الوقت للبحث وإعادة البحث ، وبدا لى فى ذلك الوقت أن الدراما فى إنجلترا تكرر نفسها حسب أساليب متنوعة من الطبيعية فقط ، وأنها قد أتخمت بالكلمات .

بدأت تجاربى الأولى مع الأشكال غير اللفظية للمسرح حين دعيت إلى كلية جوليار للموسيقى فى نيويورك فى ٥٥ - ١٩٥٦ « للعمل على اكتشاف إمكانات التكامل بين الموسيقى والرقص والدراما . . » ، ونتيجة عملى دعيت من جانب الوين نيكولايس لإنشاء مدرسة للدراما فى مسرح شارع هنرى بنيويورك ، لكننى بدل ذلك رجعت إلى إنجلترا لأبدأ فى تأسيس مسرح هامستيد فى ١٩٥٩ ، وكان العناء والجهد فى تقديم عشرة عروض - ربما أكثر - فى كل عام ، مع قلة عدد الأفراد والإرهاق الدائم وعدم الحصول

على معونة الدولة مدة سبع سنوات ، كل هذا ترك مجالاً محدوداً للتجريب خارج التخوم الضيقة لعروض خاصة . على أى حال ، فى ١٩٦٨ كان المسرح قد أصبح شيئاً مستقراً فاستطعت أن أعهد به لآخر ، وأن أوجِّه جهدى نحو إنشاء معمل تجريبى فى هامستيد ، تكون له فرقة دائمة ، وأسميته الخشبة الثانية أو الخشبة رقم (٢) ، أعنى الخشبة الثانية فى تطور المسرح ، واستطعت أن أدبر المال الضرورى لدعم التجربة حوالى السنة قضاها الممثلون فى التدريب ، ثم قدموا موسماً لعشرة أسابيع فى لندن ، كان يحتوى عملين : « أحلام » و« أشكال الموت والظهور » تبعته جولة قصيرة ، ورغم كلمات النقاد الكريمة إلا أنه كان من المستحيل توفير مزيد من المال ، وأغلق ملف المغامرة ، من ذلك الحين ، ظللت أواصل عملى التجريبى فى الورش والمعامل ، هنا وفى الخارج ، خاصة فى أمريكا ، بعض هذا العمل تناولته فى كتابى « رحلة للداخل ، رحلة للخارج » (رايدر ، ١٩٨٧) وأنوى أن أتفحصه بمزيد من العمق فى كتابى القادم « رحلات القلب » . وقد ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب « المسرح التجريبى » فى ١٩٧٠ ، وظهرت منه طبعة جديدة فى ١٩٧٤ ، أعيد طبعها عدة مرات ، وفى ١٩٨٤ ظهر الكتاب فى طبعة كبرى وجديدة تماماً ، فى ضعف حجمه الأول ، وقد أعيدت كتابته عن البداية للنهاية ، وأضيفت إليه مادة جديدة توفرت نتيجة البحث الدائم ، ونتيجة تراكم الدراسة والقراءة والخبرة والمناقشة مع الآخرين، وقبل كل شىء : الإنصات إليهم ، فإننى مقتنع بأنك إذا كنت ممارساً للعمل المسرحى ، فإن جانبا أساسّيا فى عملك هو أن ترى وتعرف ما الذى يحدث فى بقية الفنون كلها . إن علينا أن نتعلم الكثير ، أحدنا من الآخر، كما نتعلم من دروس التاريخ .

أما فى هذه الطبعة الأخيرة فقد أضفت فصلاً أخيراً يقف بالكتاب عند مشهد نهاية القرن .

(٢) حياة ستانسلافسكى فى الفن

مع بداية القرن العشرين كانت روسيا أرض العمالقة ، فمن تسعينيات القرن التاسع عشر بدأ زمن الانفجارات العنيفة فى الفنون ، كانت هذه الانفجارات تصحب يقظة وجيشاناً شاملاً على المستويات الاجتماعية والفكرة والدينية ، إنها إرهاصات انبثاق المجتمع الجديد ، ومجرد ذكر الأسماء فى هذه الفترة جدير بأن يثير فينا الدهشة . أسماء مثل : تولستوى ، دستويفسكى . تشيكوف ، جوجول ، تشايكوفسكى ، ريمسكى كورساكوف ، شاليبينى ، ديا جيليف ، بافلوفا ، كار سافينا ، نيجنسكى ، باكست ، بنوا ، لايفوكين ، وبالطبع : ستانسلافسكى.

وكونستانتين ستانسلافسكى هو الأب العظيم المهيمن لا على المسرح الروسى وحده ، ولكن على المسرح فى كل أنحاء العالم الغربى ، وبين جميع الرواد تبدو قامته أعظم القامات ، كان عظيماً فيما أنجزه كمخرج وممثل ، لكن أهم إضافاته تتمثل فى الضوء الذى ألقاه على تكنيك التمثيل . «فمنهجه» القائم على ملاحظته لممارسة الأداء الجيد قد تم تطويره وتطويعه ليلائم أمزجة وشعوبًا متباينة ، وهو لم يكن أبدًا بالنظام الجامد ، فقد كان يقول دائماً : « اخلق منهجك الخاص » ، هذا المنهج - كما وصل إلينا - هو

مجرد تطبيق لتعاليم ستانسلافسكى فى أمريكا على أيدى اثنين ممن كانوا تحت رعايته هما ميشيل تشيكوف وريتشارد بولد سلافسكى ، ثم قام لى ستراسبرج - وسواه من أعضاء « جماعة المسرح » - بتطويعه وفق احتياجات الممثل الأمريكى . وتتمثل عظمة ستانسلافسكى فى مرونته قدر ما تتمثل فى التزامه الأساسى بمبدأ الصدق الداخلى على الخشبة . كانت أسطورته ، وستبقى ، هى « مسرح الفن » فى موسكو . يصف لنا كينيث تينان عمالقة مسرح «مالى» وهم يلعبون أدوارهم فى اقتصاد غير متعمد أو محسوس ، وفى دقة تذكرك بفريق من لاعبى الشطرنج يلعبون مباراة حاسمة . يقول تينان : «الشيء نفسه فى مسرح الفن الذى أنضجته السنون فغدا مثل سنديانة راسخة «يُشِّعون الضوء بسيطرتهم الواثقة . إن هؤلاء الأساتذة يلعبون كما علَّمهم ستانسلافسكى ، وكما لا يزالون قادرين على أن يعلموا العالم كله . ما أمتع أن ترى سادة الحرفة ، يعملون فى اتساق وتناغم ، إن شِعر الإنسان نفسه ، لا تلك الزركشات الشاحبة التى عرفتها الطبيعية ، هذا شىء لم أعرفه قبل أن أرى هؤلاء الممثلين الراسخين . إنه ستانسلافسكى دون فرويد، الأداء الفسيولوجى دون تلك الشروح الثقيلة من غلوم الطب العقلى، والتى يهواها كثير من الممثلين الأمريكيين الذين يلتزمون أيضًا منهج ستانسلافسكى . إن الأداء قدرة على النفاذ والعمق بحتمية لا يمكن تفاديها . . إن عظمة ومجد المسرح السوفييتى إنما يتمثلان فى هؤلاء الممثلين الكبار ، أعظم الممثلين الذين رأيتهم حتى اليوم . . » .

وأياً ما كان الخيط الذى تختاره كى تبدأ تاريخ مسرح القرن العشرين ، فلابد أن يقودك راجعًا إلى ستانسلافسكى . ويعترف جيرزى جروتوفسكى ، صاحب أقوى تأثير فى المسرح المعاصر ، بدينْه له : « إن دراسته الدائبة ، وتجديده المنظم لوسائل الملاحظة ، وعلاقته الجدلية بأعماله الأولى . . كل

هذا يجعل منه مثالى الشخصى . . » ، وقد استبق تفكير ستانسلافسكى أهم التطورات التالية فى المسرح ، ومهما تغيرت الأساليب ، فقد ظل دائماً على اقتناعه بالطاقة الخلاقة عند الممثل ، من حيث هى المصدر الوحيد للحياة على المسرح .

أحس ستانسلافسكى بأن المخرج الذى يريد لمسرحه أن يؤدى « رسالة ثقافية » لابد أن تتوفر له معرفة متخصصة ودقيقة ومن مصادرها الأولى بكل عناصر المسرح من وجهات نظر الممثلين والمخرج والمنتج والإدارى ، ونادراً ما يجتمع كل هذا فى شخص واحد ، لكنه اجتمع فى شخص فلاديمير نميروفيتش دانشنكو : « إنه المخرج الذى كنت أحلم به ، ويبدو أنه كان يحلم بمثل المسرح الذى أتخيله ، وبلقاء رجل مثلى . . » .

وكان للقائه بدانشنكو فى ١٨٩٦ آثاره العميقة ، لا على المسرح فى روسيا ، بل فى العالم ، فعن هذا اللقاء وُلد حدث من أهم الأحداث فى تاريخ المسرح . فحين أنشأ ستانسلافسكى ودانشنكو مسرح الفن فإنهما كانا يعلنان الثورة على هذا الأسلوب التقليدى والإعلانى فى الأداء ، وعلى نظام النجم الفرد الذى يحول دون تطوير روح الفريق . كتب ستانسلافسكى : «وشأن كل الثوريين ، فقد هدمنا القديم ، وأوغلنا فى الجديد . . » .

فى ذلك الوقت . كان نميروفيتش دانشنكو واحدًا من أفضل المسرحيين الشبان فى روسيا ، ينظر إليه باعتباره وريث أوسترفسكى ، وقد فاز بجائزة جريبودوف فى الكتابة للمسرح ، مناصفة مع تشيكوف الذى تقدم بمسرحيته « طائر البحر» ، ولإقتناع دانشنكو بأن مسرحية تشيكوف تفضل مسرحيته بشكل واضح ، تنازل عن نصيبه فى الجائزة لمنافسه . وحين أنشىء « مسرح الفن » كانت فكرته أن توضع « طائر البحر » فى الموسم الأول ، وأن

يقوم بإخراجها ستانسلافسكى ، ووجد مسرح الفن فى أنطون تشيكوف الدرامى الموهوب الذى تفرد بتفسيره ، كتب ستانسلافسكى: « قدم تشيكوف ذلك الصدق الداخلى الذى كان أساس ما عرف فيما بعد بمنهج ستانسلافسكى ، والذى يجب الاقتراب منه خلال أعمال تشيكوف ، أو أن يكون سبيلاً لتقديمها . . » .

وحتى ١٩٠٤ ، لقى المسرح نجاحاً هائلاً من خلال تقديم أعمال تشيكوف وجوركى وإبسن وكنت هامسن وشكسبير وتولوستوى وميترلنك ، ومن خلال المستوى الرفيع وغير المألوف لتصميم المناظر والإخراج والأداء . وقد لاحظ دياجيليف - وهو يكتب عن « أصالة مسرح الفن » فى مجلته «عالم الفن » - أن هذه الفرقة - نظراً لما حققته من جماهيرية ونجاح - تستطيع أن تغامر بالتجديد فى المسرح . وهو شىء لو حاولته أية فرقة مسرحية أخرى أقل رسوخاً لاتُّهمت بالسخف والعبث .

ورغم هذا النجاح فإن ستانسلافسكى كان مثقلاً بالشكوك ، أحس بأنهم سقطوا فى فخ الواقعية نفسها التى قاموا لتحقيقها ، وبدا له أن المسرح متخلف إذا قورن بما كان يحدث فى الفنون الجديدة للتصوير والموسيقى والنحت . خلال هذه الفترة إلتقى من جديد بفسيفولود ميرهولد ، وهو عضو سابق فى مسرح الفن ، أبدع خلق دور « كونستانتين » فى « طائر البحر » ، ثم ترك المسرح ليبدأ مع جماعته الخاصة فى الأقاليم ، وكان ، مثل ستانسلافسكى ، يبحث عن شىء جديد فى الفن ، شىء يحمل روحاً أكثر حداثة ومعاصرة .

وربما كان الفرق بين الرجلين أن ستانسلافسكى كان متوتراً نحو الجديد دون أن يعرف كيف يحققه ، أما ميرهولد فكان يعتقد أنه قد وجد هذا

الجديد بالفعل ، لكنه عاجز عن تحقيقه لنقص الوسائل والفرص المتاحة ، فالتدريبات اليومية وجدول العمل فى مسرحيات الإعادة لا يتيح فرص العمل التجريبى ، وقرر ستانسلافسكى أن يساعده فأنشأ « ستديو المسرح»، وترك لميرهولد - مع جماعة من شباب الممثلين - حرية أن يضع أفكاره موضع التنفيذ . وكان المبدأ الأول فى الاستديو الجديد هو أن الواقعية واللون المحلى أصبحا بلا جدوى ولا يجذبان الجماهير ، وأنه « حان وقت اللاواقعية فى المسرح ، فمن الضرورى أن نصوِّر الحياة ، لا كما تحدث فى واقع كل يوم ، ولكن كما نحسها إحساساً غائماً فى أحلامنا ورؤانا ولحظات سموّنا الروحى » .

وبعد صيف قضاه مير هولد مع جماعته من الممثلين الشبان يعملون دون مقاطعة ، شاهد ستانسلافسكى بروفة بالملابس لمسرحيتين : مسرحية ميترلنك « موت تنتاجل » ومسرحية هوبتمان « شيلوك وجان »، ورغم أنه كان هناك كثير مما يمكن وصفه بأنه جديد وجميل ومدهش، إلا أن ستانسلافسكى أحس بأن الممثلين كانوا أصغر وأقل نضجاً مما يجب ، كان بالفعل يعى الهوة القائمة بين أحلام المخرج وبين تحقيقها ، وحيث أن الممثل فقط هو القدير على تحقيق الحلم ، ولكى يقوم فن جديد ، فلابد من ممثلين جدد ، ممثلين ذوى نوعية مختلفة ، يستخدمون تكنيكاً جديدًا كل الجدة ، لكن هذا النوع من الممثلين لم يكن متوافراً بين ممثلى الستديو ، وأحس ستانسلافسكى بأن افتتاح الاستديو وهو على هذه الحالة من النقص سيكون ضارًا بمبرر وجوده نفسه « فالفكرة الجيدة ، إذا أسيىء تقديمها ، تموت لزمن طويل » . فى هذا الوقت تماماً انفجرت ثورة روسيا الأولى فأرجىء افتتاح الستديو لأجل غير مسمى ، دفع ستانسلافسكى أجور الممثلين

وأغلق الأستديو ، وظل يسدد ديونه لسنوات تالية ، ورجع ميرهولد لمسرح الفن ، يلعب دور كونستانتين فى « طائر البحر » .

أدرك ستانسلافسكى ودانشنكو بوضوح – فى ذات الوقت – أنهم بلغوا مفترق طرق ، وأنه بات ضروريًا أن يجددوا أنفسهم وجماعتهم ، وبدا لهما ألا معنى لاستمرار البقاء فى موسكو ، لا بسبب المناخ الثورى السائد ، ولكن لأنه لم تكن لديهما فكرة ملموسة عما يمكن تحقيقه . وجاء موت كاتبهم المحبوب أنطون تشيكوف ، ثم موت راعيهم مورزوف ، إضافة لافتقاد ستانسلافسكى الرضا عن نفسه كممثل . . « لفّنى الظلام من كل ناحية ، لم يترك لى راحة ، وانتزع من نفسى كل إيمان . . » ، فى هذه الحالة النفسية مضى ستانسلافسكى يقضى صيف ١٩٠٦ فى فنلندا .

فى مثل هذه اللحظات من اليأس المطلق ، والتحلل البادى فى حياة الفنان ، تنبثق دائماً حياة جديدة ، ويتم دائماً اكتشاف طريق جديد حين يخيل إليه أنه بلغ طريقًا مسدودًا . وهذا ما حدث لستانسلافسكى ذلك الصيف من ١٩٠٦ : « فى فنلندا ، جلست على مقعد ، ورحتُ اتفحص سنواتى الماضية فى الفن » ، وكان هذا بداية ما يعرف الآن بمنهج ستانسلافسكى . فى ١٩٠٦ كانت شهرة ستانسلافسكى قد جابت أرجاء العالم كممثل ومخرج ومشارك فى إنشاء مسرح الفن ، ووراءه خبرة تمتد لأكثر من ثلاثين عامًا ، اكتسب منها قدرًا هائلاً من المعرفة بتكنيك الأداء ، لكن كل شىء كان مختلطًا بغير تمييز ، ومن أجل إحراز أى تقدم حقيقى ، كان لابد أولاً من تحليل هذه الخبرات المتراكمة .

وتمثلت نتائج هذا التحليل فى كتابيه : « حياتى فى الفن » و « إعداد الممثل » أو «عمل الممثل مع نفسه » : « وأساس هذا المنهج يتشكل من

القوانين العضوية للممثل ،التى درسها باستفاضة خلال الممارسة ، وميزته الرئيسة أنه لا شىء فيه ابتكرته أنا ، أو لم أختبره فى الممارسة ، إنه النتيجة الطبيعية لخبرتى على الخشبة سنوات طويلة . . والمخرجون قادرون على أن يشرحوا بمهارة نوع النتائج التى يريدون التوصل إليها ، وهم يقولون للممثل مالا يجب أن يفعل ، لكنهم لا يقولون له كيف يستطيع أن يحقق النتيجة المرجوة . . » .

ومن الممتع دائماً أن تتقصى المؤثرات الأولى فى حياة فنان عظيم ، وهى عند ستانسلافسكى أكثر إمتاعًا : ابن أسرة كبيرة وثرية ، يتلقى تعليمه فى البيت ، تعلم الباليه وهو صبى على يدى كاترينا سانكوفسكايا ، وهى واحدة من أشهر راقصات الباليه فى روسيا آنذاك ، تميزت – على نحو خاص - بحسِّها الدرامى اليقظ، واهتمامها بدراسة الدوافع السيكولوجية للشخصيات التى تؤديها ، ولعلها هى التى زرعت فى نفس كونستانتين الصغير البذور الأولى . بعد ذلك وقع كونستانتين تحت تأثير ميخائيل تشبكين الممثل الروسى العظيم فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وأول ممثل فى روسيا يقدم أداءً يتسم بالبساطة ومشابهة الحياة ، ويعلم تلاميذه ملاحظة الطريقة التى تعبر بها الانفعالات عن نفسها فى الحياة الواقعية . ويذكر ستانسلافسكى أنه حين كان شاباً كان يحاول الإحاطة بكل ما كتبه تشبكين عن الفن الدرامى فى خطاباته لجوجول وسواه من الأصدقاء ، كتب مرة إلى أحد أصدقائه الممثلين : « اجعل الطبيعة دائماً نصب عينيك ، حاول أن تدخل تحت جلد الدور الذى تؤديه ، لو صح التعبير، ادرس الاطار الاجتماعى للشخصية . . ولا تنس دراسة ماضى حياتها . . هكذا ستدرس كل طبقات المجتمع . . » ، وكان يكرر لطلابه دائماً : «ليس المهم أن يكون أداؤك جيدًا . . أو سيئاً . . المهم أن يكون صادقاً . . » .

كانت شؤون المسرح أموراً لها أهميتها فى عائلة ستانسلافسكى ، وحين شبّ الأطفال وأصبحوا أكثر خبرة . استطاعوا أن يقدموا عروضاً لمسرحيات كاملة ، بل لأوبرات أيضاً . وذات عام قرروا أن يقدموا « الميكادو » ، وطوال ذلك الشتاء ، ظل بيتهم كأنه قطعة من اليابان ، بل قاموا بدعوة فرقة من لاعبى الأكروبات اليابانيين كانوا يقدمون عروضهم فى سيرك قريب . للإقامة معهم. وحين كان الممثلون الشبان يعودون من مكاتبهم أو أعمالهم، كانوا يلبسون الأزياء اليابانية ويقضون بها الليل كله ، وأيام العطلات يقضون بها النهار أيضاً ، ويسجل ستانسلافسكى كيف قضوا يومًا كاملاً وهم لا يسلكون مسالكهم هم ، بل مسالك الشخصيات التى يؤدون أدوارها . والفتيات أيضاً كن يتدربن على السير فى خطىً قصيرة ، لا يحركن أقدامهن إلا من الركبة ، كما تعلمن استخدام المراوح ، يذكر ستانسلافسكى : « ولا شك عندى فى أن هذا العمل الذى أكملناه ـ رغم أنه كان عابراً وسرعان ما طواه النسيان - ترك ، بكل تأكيد ، بذورا للمستقبل فى أرواحنا الشابة» .

وظل الشاب كونستانتين يدرس ويلاحظ ويتمثل ، وحين قدمت فرقة «ممثلى منينجن » الشهيرة إلى موسكو حضر كل عروضها « لم أكن أتفرج فقط، كنت أدرس أيضاً . . » ، كذلك كان الأمر بعد سنوات ، وبعد أن أصبح ستانسلافسكى شهيراً ، لم يفلت حفلاً واحد لإيزادورا دنكان دون أن يشهده ، ظل طوال حياته قلقاً ، تواقاً إلى المعرفة ، وإلى البحث عن الصدق الداخلى على الخشبة ، صدق الإحساس والتجربة معاً .

وفى تجاربه على نفسه كممثل ، كشف ستانسلافسكى عن درجة من التصميم والموضوعية لايمكن مقارنتها إلا بما قدمه بعض الراقصين المحدثين

مثل مارثا جراهام ، أو المعلمين مثل ماتياس الكسندر ، فالممثل والراقص والمغنى عليهم جميعًا أن يعملوا باستخدام عضلاتهم وأجسادهم وانفعالاتهم، وغالباً ما لا يكون هناك أحد يرشدهم أو يعلمهم ، إن كلاً منهم هو أداته ، وهو معمله أيضًا . ومثل مارثا جراهام وماتياس الكسندر، ظل ستانسلافسكِى أعوامًا يبشِّر بعقيدته الفنية بحماس ودون نجاح « كان جدار يتنصب بينى وبينى بقية الفرقة، وبقيت العلاقة بيننا فاترة لسنوات .

وكما كان الأمر مع كويو حين أنشأ مدرسة « الفيى - كولومبى » ، داخلت الغيرة ممثلى مسرح الفن لعمل ستانسلافسكى مع الممثلين الشبان، وانقضت سنوات طويلة قبل أن يتقبل قدامى الممثلين منهجه ، فى جانب منه على الأقل . لكن الخطر كان ماثلاً فى أنهم عرفوا المصطلحات وأهملوا التدريب المستمر ، ولم يغمض ستانسلافسكى عينيه عن حقيقة أن منهجه كان يتطلب نوعاً من الإخلاص لفن المسرح علّه لا يتوفر إلا لقلة من الممثلين. وقد اعترف فيما بعد ، بعد إحباطات كثيرة تلقاها ، أنه رغم عمله مع مئات الممثلين فإن قليلين منهم فقط هم الذين كانت تتوفر لديهم قوة الإرادة ،و المثابرة الضرورية « للفن الحقيقى » .

ولكى يعين ستانسلافسكى تلاميذه الشباب الذين وفدوا إليه أنشأ أول استديو تحت إدارة سولوجينسكى ، وعهد بتدريبهم إلى إيفيجينى فاختا بخوف، اشترى من أجل الاستديو مساحة واسعة من الأرض على البحر الأسود ، وقام الممثلون الشبان ببناء مبان ملائمة لحياة جماعية : فندقًا صغيرًا، وحظائر ، وأماكن لإيواء العربات ، وبنى كل ممثل بيته الذى أصبح ملكاً له فيما بعد . وكان كلٌ يشارك فى مهام الحياة الجماعية ، كان لوناً من الحياة كالذى دعا إليه تولستوى ، وقد ثبت أن هذا نموذج وأسلوب

للحياة والعمل يداعب أخيلة فنانين آخرين فى أوقات مختلفة : فيرا كوميسار جنبسكايا ، أخت تيودور كوميسار جينبسكى ، كانت تحلم بمثل هذه الجماعة من الفنانين ، وكوّن كوبو جماعة من الممثلين ، وأخذهم مرتين- أثناء وجود مدرسة الفييى - كولومبى - ليقيموا ويعملوا فى الريف، وحاول خَلَفه ميشيل سان دنيس المحاولة نفسها مع جماعة « الممثلين الاثنى عشر »، وكذلك فعل شارل ديلان ، وكذلك أيضاً « جماعة المسرح » فى أمريكا فى الثلاثينيات ، والمسرح الحى ، ومسرح بيتر شومان « الخبز والدمية» فى الستينات، وبيتر بروك وإيجينبو باربا . كانت فيراكوميسار جنبسكايا تحلم بجماعة من الممثلين يجمع بينهم نفس الفهم الفنى للتمثيل ، ووصلت إلى استنتاج بأن مسرح الأفكار بحاجة لمفسرين نشأوا على أفكار ومناهج هذا المسرح نفسه . . « فكل مسرح من هذا النوع يجب أن يكون مثل جماعة تتبع «معلمًا » ، شىء يشبه ما يعرف فى فن الرسم بالمدرسة . حيث كل من التلاميذ يضع أفكار المعلم - بحرية وحماسة - موضع التنفيذ ، وهم - فى الوقت ذاته - قادرون على العمل معًا فى لوحة واحدة » .

(٣) مدرسة الواقعية

نبعت الحركة نحو مزيد من الصدق على المسرح ، « رفع المرآة - كما هى - فى مواجهة الطبيعة » من أوربا ، لا من روسيا ، ولقيت أول تعريف واضح لها على يد فيكتور هيجو . ففى ١٨٢٧ نشر هيجو - الذى كان فى الخامسة والعشرين - بيانه المشهور ، وأعلن فيه أن الحياة - فى كل تنوعها - يجب أن تكون النموذج الوحيد للمسرح ، وعلى المسرح أن يكون حرًا فى تقديم أى موضوع ، بأى شكل أو أى أسلوب : « فلنحطم تلك النظريات والنظم الشعرية ، ولنطح بتلك الواجهات الجصِّية العتيقة التى تخفى حقيقة الفن ، لا قواعد هناك ولا نماذج ، أو بالأحرى : لا قواعد سوى القواعد العامة للطبيعية التى تسمو فوق كل مجالات الفن ، والقواعد الخاصة النابعة عن الشروط الملائمة لموضوع كل عمل فنى . . » .

نبذ هيجو التقسيم إلى كوميديا وتراجيديا من حيث هو تقسيم غير طبيعى ، كما رفض الوحدات التقليدية الثلاث للزمان والمكان والحدث ، ورغم أن الكتاب المسرحيين الألمان - أصحاب مدرسة الصوت والعاصفة - قد ناضلوا من أجل حرية أوسع للتجريب قبل خمسين عاماً ، إلا أن تقديم هيجو لمسرحيته « كروموبل » أصبح أهم بيان أعلنته الواقعية الجديدة ،

وأثارت مسرحيته التالية « هرنانى » - التى قدمها « تيتر فرانسيز » فى ١٨٣٠ صخباً طويلاً ، وسرعان ما تبعتها أعمال زولا وإبسن وسترينبرج ، ومسرحية كتبها الأخوان جونكور اللذين كانا مناصرْين متحمسيْن . وكلما أوغل القرن التاسع عشر فى اتجاهه نحو التصنيع ، وأصبحت نظرته أكثر مادية وعلمية ، كلما اكتسبت الحركة نحو الواقعية فى المسرح زخماً أكبر ، ومع المسرحيات الجديدة ظهرت الدعوة لأن يكون تجسيدها على المسرح فى نفس واقعيتها ، ورغم ،وجود وشيوع الأطر المسرحية الخيالية فى مسرحيات البلاط الايطالى فى عصر النهضة ، إلا أن هذه الأطر لم تكن تستخدم - من الوجهة الطبيعية - جزءاً من البيئة التى ينتمى إليها أبطال المسرحية . كانت مجرد خلفيات مبهرة يتبختر أمامها الممثلون ويستعرضون أنفسهم .

ولم تؤد الدراما الجديدة إلى قيام نظرة جديدة للديكور فقط ، بل أدت أيضاً إلى وجود المخرج - المنتج الذى أصبحت مهمته خلق وحدة شاملة فى التصميم والأسلوب للعرض كله ، ومن أهم الفرق المسرحية الأولى التى أكدت أهمية المخرج جماعة مييننجن ، التى أسسها جورج الثانى دوق ساكس مييننجن فى ١٨٧٤ ، وكان يصمم ويخرج كل عروضها بمساعدة الممثل لودفيج كرونيك . ومن الابتكارات التى اشتهرت بها هذه الفرقة تحقيق الدقة التاريخية للثياب والإطار المادى ، المستمد من تجارب سابقة فى المسرح الإنجليزى قام بها كيمبل وماكريدى ومدام فسترس وشارلى كين، وقد كان هذا الأخير يستعين بعلماء الآثار والدارسين لخلق أطر مادة صحييحة تاريخيًا و «أصيلة». ومحتمل أيضاً أن الدوق - الذى كان أحد أقرباء الملكة فيكتوريا ودائم التردد على لندن - قد شهد عرض مسرحية قوم روبنسون «الجماعة » بإطارها المادى لأبعد الحدود . لكن الدوق - على أى حال - كان أول من وضع ممثليه فى بيئة الديكور ، وحطم - بالتالى - ذلك التجميع

الشكلى الذى كان مميزًا لهذه الفترة ، خاصة فى المسرح الفرنسى ، كذلك استخدم المصاطب والدرجات كى يجعل الحدث يتحرك على أكثر من مستوى واحد ، وأكد ضرورة أن تكون جميع الحركات والإيماءات داخل الفترة التى يحددها إطار المسرحية ، ونجح - قبل كل هذا - فى أن يعطى مشاهد الجماعات تلك الخصائص التفصيلية التى جذبت اهتمام مخرجين آخرين من العالم مثل ستانسلافسكى فى روسيا ، وأنطوان فى فرنسا .

وقد نسب كثيرون إلى الدوق أنه كان أول من عمل على تقديم رؤية بصرية للعرض فى كليته ، ومنحه - بالتالى - وحدة فى الأسلوب والتشخيص والتفسير ، وكما أن الأوركسترا بحاجة لقائد تبين الدوق أن الفريق المسرحى بحاجة لمخرج . وعلى أى حال ، فإن ممثلاً ومخرجاً إنجليزياً هو صامويل فيلبيس بدا له - فيما بين ١٨٤٤ و ١٨٦٢ ، على مسرح «سادلرولز»، وللمرة الأولى - أن الريبرتوار - المكلاسيكى للمسرح الإنجليزى يمكن أن يجتذب الجماهير الشعبية . وقد تعلم من ماكريدى - الذى عمل مدة كممثل - كيفية تقديم الحشود ، لكن الأهم من أى شىء ، أنه كان أول من أيقن مزايا وجود أسلوب موحد للأداء . وقد شهد الروائى الألمانى تيودور فونتين ، فيما بين ١٨٥١ و ١٨٥٧ ، ستاً من أعمال فيلبيس ، ونشر عنها مقالاً طويلاً بعنوان : « على مسارح لندن » فى ١٨٦٠ . وأكثر ما أعجب به فى عروض فيلبيس ثلاثة أمور : الاستخدام المتميز للمشهد المسرحى ، وإخراج المسرحيات بفهم موحد ، ثم تقديم شكسبير إلى مستويات عديدة فى المجتمع ، كما أعجب بالمباشرة ، والإحساس بأنك داخل المشهد ، على نحو ما وجده فى مسرح سادلر ولز ، على عكس ما هو سائد فى مسرح البلاط الألمانى الذى كان يقيم فاصلاً بين المشهد والجمهور ، كما تحقق أيضاً أن المخرج بوسعه أن يمارس سلطة أكثر مما كان يُظن فى الغالب . إن

الوحدة والتماسك فى عروض مسرح سادلز ولز كانا أمرين غير معروفين فى مسارح برلين .

لكن الشهرة العظيمة لممثلى مييننجن قد غطت على إنجازات فيليبس . والحقيقة أنه فى المسرح يموت الكثيرون دون أن يروا ثمار عملهم ، وكلما زادت معرفة المرء بالتاريخ ، زادت معرفته بأن ينظر إلى الأمور بمنظور ممتد فى الزمان ، بحيث لا يعود يفكر فى مدى حياة فرد واحد ، بل مدى أجيال عديدة ، ففى ١٨٤٨ فكر رجل واحد فى أهمية أن يكون لإنجلترا مسرح قومى ، لكن الأمر استغرق أكثر من قرن لتحقيق الفكرة - وكما يقول الملك آرثر فى « البحث عن الكأس المقدس » : « فهذا هو الهدف الذى من أجله بعثك الرب إلينا : أن تتم ما بدأه الآخرون ، وأن تحكم فى كل تلك الأمور التى لا يستطيع سواك أن يجد لها حلاً . . » ، ومن المفيد - خلال هذا الكتاب - أن نتذكر دائماً هذه الكلمات .

وما فعله دوق ساكس - مييننجن هو أن بلغ الذروة بطريقة جديدة فى العمل ، وهكذا ، فرغم أن ماكريدى أكد أهمية التدريبات الطويلة والتفصيلية فى عروضه ، فإن الدوق هو الذى أصرّ على فترات أطول للتدريبات ، وعلى أهمية أن يتعامل ممثلوه مع الثياب والعناصر وكافة تفاصيل الإطار المادى منذ البداية : « من المفيد دائماً بالنسبة للممثل أن يلمس قطع الأثاث أو العناصر على نحو طبيعى ، فإن هذا سيقوّى انطباعه بالواقعية . . »

أما أنطوان - الذى أنشأ «المسرح الحر » فى باريس فى ١٨٨٧ ، فقد عمل على تطوير هذه الفكرة : « يجب ألا نخشى وفرة هذه الأشياء الصغيرة وتنوع العناصر المسرحية ، فتلك الأشياء الصغيرة التى لا يمكن تقديرها هى

التى تخلق الإحساس بالألفة ، وتضفى طابع الأصالة على البيئة التى يعمل المخرج لإعادة خلقها . . بين هذه الموضوعات الكثيرة ، فإن أداء الممثل يصبح أكثر إنسانية وقوة وامتلاءً بالحياة فى الإتجاه والحركة . . » .

كان أنطوان يرى أن المشهد يجب أن يصمم فى الذهن بحوائطه الأربعة ، دون اهتمام بهذا الحائط الرابع الذى سيزاح فيما بعد كى يتيح للمشاهد النظر إلى ما يحدث ، وكان من الضرورى أولاً خلق البيئة ، فهذه هى التى ستحتم حركات و « عمل » الممثلين داخل ظروف محدودة ، وبيئة طبيعية معينة فى المسرحية .

وكما فعل أنطوان فى حماسته للواقعية حين علَّق شرائح حقيقية من اللحم فى مشهد يدور بدكان جزار ، فعل ديفيد بيلاسكو فى أمريكا حين نقل أبنية كاملة من أماكنها وجعلها على المسرح ، كذلك تملكت مسرح الفن فى موسكو ، فى بداية الأمر ، الرغبة فى تحقيق الدقة فى التفاصيل التاريخية والواقعية ، لكن هذا الغلو لم يكن غير مرحلة طبيعية فى عملية التجريب ، وتدريجاً بدأ ستانسلافسكى يبتعد عن تأكيده الأول على ضرورة الواقعية الخارجية أو الفوتوغرافية ، وبدأ البحث عن واقعية داخلية ، بدأ يوقن بأن على الممثل أن ينتقى تلك الجوانب من الواقعية التى تعينه على خلق انطباع بالواقع . كذلك - رغم أن زولا كان يريد للدراما « ألا تنظم شيئاً ، وأن تمثِّل شريحة من الحياة ، لا لبس فيها - فإن كُتاباً مثل إبسن وشو وتشيكوف وسترينبرج كانوا واعين بالحاجة إلى إنتقاء المادة وتنظيمها .

وليس فى الآثار المكتوبة ما ينبئنا بما حدث بعد ذلك لفرقة مييننجن ، وفى ظننا أن نجاح الفرقة نفسه كان يحمل بذور انهيارها . فقد كانت فرقة مكونة لحساب الأرستقراطية ، ولم يكن الدوق ولا كرونيك - على خلاف صامويل

فيليبس -مهتماً بما يمكن أن يقدمه الممثل الفرد ، وحين رأى ستانسلافسكى نفسه ما استطاعت الفرقة تحقيقه تحول إلى مخرج يمارس سلطات مطلقة ، وحين كان يتعامل مع ممثلين من الهواة ، أو من الدرجة الثانية ، أو ذوى خبراتٍ محدودة ، كان يحس بالحاجة لأن يفرض المخرج صورة العرض كله ، وتلك التفاصيل الجديدة والمدهشة فى إخراجه « طائر البحر » إنما تصورها وكتبها وحده فى يوم عطلة ثم أملاها على الفريق . وفى الأيام الأولى لمسرح الفن ، ولكى يحقق ستانسلافسكى أسلوبًا جديدًا كان مضطرًا لفرض آرائه ، وتدريجًا ، ومع الحاجة إلى تدريب ممثلين جدد ، بدأت طريقته فى الظهور. وهكذا : نجحت فرقة مييننجن فى خلق مستوى من الامتياز الخارجى للعرض ، والإبهار بالتفاصيل ، لكنها لم تستطع الاستمرار فى الاكتشاف والتطور ، ونجح مسرح الفن فى أن يتطور مع التطور الفنى لمخرجه .

ورغم أن مسرح الفن استطاع - أولاً - أن يبلغ بالأسلوب الطبيعى حد الاكتمال ، وأن يشتهر بعروضه الواقعية لأعمال تشيكوف ، إلا أنه كان يجرِّب أشكالاً أخرى من المسرح . فى تقديمه لكتاب سونيامور عن ستانسلافسكى يذكر جوشيوا لوجان دهشته من تفسير ستانسلافسكى لمسرحية بومارشيه «زواج فيجارو » : « لقد قدمت المسرحية بروح فكاهية قوية ولا ذعة لانعرفها عن ستانسلافسكى ، لم نر كوميديا كبيرة بمثل هذا الإخراج والأداء، فهؤلاء الممثلون الممتازون في ثيابهم الزاهية المتطايرة ، كانوا يركضون، ويبدون الدهشة ، ويسخرون ، ويتبادلون العناق ، ويغمى عليهم ، ويتلعثمون فى فوضى واضطراب ، ويؤكدون كل تلك الحركات الدقيقة للفارْس الفرنسى فى لون من الجنون المنضبط . . » .

وثمة ذكرى أخرى بارزة عن زيارة لوجان لموسكو هى مسرحية « البعث» لتولستوى التى أخرجها نميروفيتش دانشنكو . لقد استغل المخرج خشبة

المسرح الدوارة أفضل إستغلال ، وكان معظم تأثير هذا العمل تأثيراً بصرّيا ويضيف آندريه فان جى سيجم هذا العرض فى كتابه « المسرح فى الإتحاد السوفييتى ، ١٩٤٣ » بأنه « أكثر العروض ثورية فى الريبرتوار »، فقد أضيفت إلى العمل شخصية جديدة هى شخصية تولستوى : يملأ الثغرات، وينطق خواطر الشخصيات ، ويعلق عليها ، ويضيف نقطة موازية للحدث . وفى هذا العرض أيضاً حطم مسرح الفن التصور التقليدى لخشبة المسرح من حيث هى إطار لصورة ، فكان كاتشالوف ، ممثل تولستوى ، يلعب فى مكان الأوركسترا ، وتحت قوس البرواز المسرحى ، وإلى جانب الخشبة ، وفى أماكن المتفرجين ، وجوار الشخصيات التى كان يشرح خواطرها ، ظل مشهدًا كاملاً يتكلم وحده ، فى حين بقى الممثلون على الخشبة لا يقولون شيئاً .

ولسوء الحظ ، فإن نجاح مسرح الفن فى تقديم عروضه الواقعية ظل لصيقاً بشهرته سنوات طويلة . كتب ستانسلافسكى : « كان ثمة رأى شائع فى ذلك الوقت ، بلغ من شيوعه أنه كان لا يمكن الإستهانة به . . يرى أن مسرحنا هو مسرح واقعى فقط . . ثم هناك أيضاً : من الذى كان معنياً ومهتماً ، حقيقة ، بالبحث عن التجريد وتقديمه ؟ إن الفكرة إذا غرست فى أذهان الجماهير على هذا النحو صعب إقتلاعها . . ».

لذا ، فمن المهم أن نشير إلى بعض تجارب ستانسلافسكى الأسلوبية . فى عرض مبكر لمسرحية هوبتمان « الجرس الغارق » حطم ستانسلافسكى سطح الخشبة كنوعٍ من التحدى لقدرات ممثليه : « كنت أقول : دعهم يزحفون أو يقعدونَ على الأحجار ، دعهم يتعلقون بالجرف أو يتسلقون الأشجار ، دعهم يقعون فى المصيدة ثم يفلتون من جديد ، سيكونون

مرغمين – وأنا كذلك – على التعود على « ميزانسين » جديد ، وعلى الأداء بطريقة جديدة على خشبة المسرح . . » .

وفى مسرحية كنوت هامسون « دراما الحياة » استخدم ستانسلافسكى تأثيراً خلقه خيال الظل ، فقد جعل سقوف خيام السيرك مصنوعة من كتان مبلل بالزيت ، واستخدم إضاءة خلفية حددت معالم ظلال الحشود ، ووُضعت الخيام على منصات ترتفع الواحدة فوق الأخرى بحيث تمتلىء الخشبة كلها بظلال هؤلاء الناس ، يقومون ويقعدون ، يروحون ويجيئون ، من وإلى كل مكان ، وقد أدى نجاح هذا العرض – الذى كان يختلف كل الإختلاف عن الإخراج الواقعى لأعمال تشيكوف – إلى أن تهتف العناصر التقدمية بين الجمهور : « لتسقط الواقعية . . يسقط مسرح البعوض والصراصير ! . . » ، فى حين راحت العناصر الأكثر محافظة تهمهم : «عار على مسرح الفن ! . . ياللإنحطاط والإنحلال ! » .

أما فى مسرحية آندرييف « حياة الإنسان » فقد غُطيت الخشبة كلها بالمخمل الأسود – حتى إن إيزادورا دنكان حين شهدتها صاحت : « يا إلهى ! . . ياله من مرض ! » – وعليها قامت أطر من الحبال تحدد معالم الأبواب والنوافذ . . إلخ ، وكانت كل قطع الأثاث والثياب سوداء محددة بهذه الحبال التى يتغير لونها فى كل فصل : من الأبيض إلى الوردى فالذهبى . عن هذا العرض بالذات قيل : إن المسرح قد اكتشف سبلاً جديدة للفن ، لكن هذه السبل ، كما أشار ستانسلافسكى « شأنها شأن أية ثورة منظرية فى المسرح ، لا تستطيع أن تتجاوز حدود المنظر . . » . وقد ثبت أن هذا العرض كان نقطة تحول تاريخية فى حياة ستانسلافسكى ، فعلى الرغم من نجاح العرض أحس ستانسلافسكى أن ممثليه لم يتقدموا خطوة

واحدة للأمام . من هذه اللحظة بدأ يحصر عمله واهتمامه تماماً فى دراسة وتعليم القدرة على الإبداع الداخلى . وكلما زاد ستانسلافسكى سخطاً على وسائل العرض المسرحى ، أوغل أكثر وأكثر فى العمل الإبداعى الداخلى للممثل ، وفى عرض لمسرحية « شهر فى الريف » حاول أن يستغنى تماماً عن الميزانسين ، وطلب إلى ممثليه أن يجلسوا متجاورين على مقعد طويل وينطقوا أفكارهم الحميمة ، وكانت المفارقة فيما كتب ستانسلافسكى : « كلما تراجع الجانب الخارجى من عروضنا إلى الوراء أكثر وأكثر ، كان الأمر فى بقية مسارح موسكو وبتروجراد العكس تماماً : يتزايد الإهتمام بالمظهر الخارجى كنقيض المضمون الداخلى للمسرحية ، وشىء مستقل عنه ! » .

(٤) - مييرهولد والطليعة الروسية

كان ستانسلافسكى يشير - بطبيعة الحال - إلى أعمال المخرجين الطليعيين أمثال ميرهولد وتايروف ،الذين كانوا - فى الغالب - يركزون إهتمامهم حول شكل المسرحية ، لامضمونها . وقد قدم لنا نوريس هجتون وصفاً حياً لطريقة مير هولد فى العمل ، حتى سجل حديثه إلى ممثليه فى جلسة التدريبات الأولى على ثلاث مسرحيات ، كلُ فى فصل واحد ، لتشيكوف هى « الإقتراح » و « الدب » و « الخطوبة » : » قلتُ لكم دائماً إن هناك شيئين أساسيين لإخراج مسرحيات : الأول هو أن نكتشف فكر المؤلف، ثم نقدم هذا الفكر فى شكل مسرحى ، هذا الشكل أسميه « لعبة المسرح »، وحوله ينبنى العرض كله . وفي هذا العرض فإننى سأستخدم التكنيك التقليدى للفودفيل من حيث هو لعبة . . . وسأحاول أن أشرح لكم ما أعنى بالنسبة لهذا العرض : فى هذه المسرحيات الثلاث لتشيكوف وجدت أن الأبطال – ولثمانٍ وثلاثين مرة – يُغمى عليهم ، أو يكاد يغمى عليهم ، أو تحول ألوانهم ، أو يطلبون كوب ماء ، أو يمسكون بقلوبهم ، وبالتالى فسأجعل من الإغماء فكرة مُلِّحة متكررة « ليتموتيف » فى العرض ، وكل شيء سيسهم فى تحقيق هذه اللعبة » .

وفى ١٩٣٢ كان كل من ستانسلافسكى ودانشنكو قد وصل إلى نقد التجديد الشكلى نقداً قاسياً ، ودافع عن الواقعية فى المسرح باعتبار أنها التقليد الوحيد الذى يظل له معنى ، واتسق هذا مع بعض التصريحات السابقة التى تدين « الإفراط فى التجريب » ، وقدما ، بالفعل ، فى ١٩٢٦ عرضاً لمسرحية أوسترفسكى « القلب الملتهب » رداً على ميرهولد ، وتأكيداً لمسرح الممثل ، وللتناول السيكولوجى للشخصيات ، فى مواجهة التناول الطليعى الذى يعتبر الممثل مجرد دمية .

وبعد المصير التعس الذى لقيه استديو مسرح الفن التجريبى ، دُعى فسيفولد مبير هولد كى يتولى إدارة مسرح فيرا كوميسار جنسكايا ، وأتيحت له فرصة أن يضع كل أفكاره موضع التنفيذ ، ففى إخراجه لمسرحية « هيدا جابلر » أزاح القوس المسرحى الجدارى ، وقدم عرضاً غير واقعى على الإطلاق ، واعتماداً على مبدأ الرمزية الفرنسية فى التوافق بين الألوان والحالات المزاجية ، جعل لكلٍ من شخصياته لونها المحدد ومجموعتها الخاصة من الحركات والإيماءات . وفى مسرحية ميترلنك « الأخت بياتريس» حاول أن يخلق نوعاً من التقارب بين الممثلين والجمهور ، فجعل المنظر الذى تدور فيه الأحداث - الشقق بديكوراتها - تحت خشبة المسرح ، بحيث يترك مساحة ضيقة يتحرك فيها الممثلون كما لو كانوا نقوشاً بارزة فى لوحة جدارية ، وبدل تحديد الملامح الفردية للجماعات - كما كان يمكن أن يفعل مسرح الفن - جعل ميرهولد جماعاته تتحرك فى كتلة واحدة متناغمة مثل معمار ينتمى للعصور الوسطى . لم يكن هدف ميرهولد أن ينقل المشاعر الفردية لشخصياته ، بل أن ينقل « خلاصة » نقية للإنفعالات ، وقد درب الممثلين على أن يلقوا كلمات الحوار بطريقة مُلحنة حسب ثلاث درجات موسيقية ، وأن يتحركوا على نحو كهنوتى بطىء ، وكان واضحاً أن

ميرهولد يحاول أن يجعل من ممثليه دمى ، تُذكر المشاهد على نحو ما لاحظ مارك سلونيم - بأغنية المهد الفرنسية : « الدمية الصغيرة تدور ، تدور ، دوراتها الثلاث الصغيرة ، ثم تتوقف . . » .

أما مسرحية ميترلنك « بيلياس وميليسان » فقد فسرها ميرهولد ، على أنها واحدة من حكايات الجنيات ، وجعل مشاهدها كأنها منقولة عن أحد كتب الأطفال ، وفى مسرحية بلوك « الإستعراض الصغير » مزج ميرهولد، بالفعل، بين الممثلين والدمى ، كان كل عرض من عروضة جريئاً ومثيراً ، يتحرك بالمسرح بعيداً عن الواقعية ، لكنه ، رغم ذلك ، لم يستطع أن يبلغ الجمهور العريض . كذلك فقد كان تجاهل ميرهولد لفيرا كوميسار جنسكايا يتزايد ، ولم تكن مقتنعة - وهى ليست صاحبة المسرح فقط ، بل وممثلة عظيمة أيضاً - بأن يعامَل الممثل معاملة الدمية ، مهما كانت مهارة القائم بتحريكها ، لقد أبعدها عن عدد من أهم عروضه ، ورغم أنه صحبها فى زيارة لبرلين سنة ١٩٠٧ لدراسة أعمال رينهاردت ، إلا أن التعاون بينهما بعد ذلك أصبح مستحيلاً ، وفى ١٩٠٨ طلبت منه أن يترك المسرح ، وحل محله مجدد آخر هو نيكولاى أفرينوف ، غير أنه لم يستطع إنقاذ الموقف ، فأغلق المسرح أبوابه فى ١٩٠٩ ، وقامت جنسكايا بجولة فى أمريكا بهدف الحصول على المال الضرورى لإعادة افتتاحة لكنها إصيبت بالجدرى وماتت فى روسيا فى ١٠ فبراير ١٩١٠ .

وذهب ميرهولد إلى مينسك لفترة ، أخرج فيها بعض المسرحيات ، مستخدماً الستائر بدل المناظر المسرحية ، وقد جرَّب أيضاً أن يبقى أنوار الصالة مضاءة مثل أنوار الخشبة ، وذلك كى يرفع من حرارة الجمهور ، وفى الوقت نفسه يتيح للممثل أن يرى الأثر الذى يحدثه على نحو مباشر ،

وكلما زاد ميرهولد ابتعادًا عن المعمار المخطط والمجموعات التى تشبه قطع النحت ، زاد اقترابا من عروض السيرك و صالات الموسيقى ، لقد بات يعتقد أن الأداء الصامت أرقى من الكلمات ، فهذه ليست سوى « زخرفة على بناء الحركة » .

وفى ١٩١٢ أعلن ميرهولد فى مقاله الخصب « كابينة صغيرة فى أرض المعرض » أن فن الأداء الصامت « البانتوميم » وفن الممثل الشعبى الخشن المتظارف (Coborinage) هما الترياق الوحيد للإسراف فى إساءة إستخدام الكلمات فى المسرح . كتب : « إن الممثل الشعبى الخشن هو ممثل جوال ، يمت بصلة قرابة إلى الممثل الصامت ، والمؤرخ ، والمشعوذ المحتال ، إنه قادر على اجتراح المعجزات بسيطرته التكنيكية ، إنهُ يُبقى على قيد الحياة تراث الفن الحقيقى فى التمثيل . . » .

عن طريق إعادة بعث العناصر البدائية فى المسرح - مثل القناع والإيماءة والحركة والمكيدة - استطاع المسرح أخيراً أن يحرر نفسه من قيود الأدب . فقد أصبح الممثلون المنتمون لمدرسة « الواقعية » عبيداً لتقليد الحياة الواقعية ، وحلّ المكياج محل القناع . والتمثيل الشعبى الخشن - فيما يزعم ميرهولد - سيعين الممثل على إعادة اكتشاف تلك القوانين الأساسية للتمسرح ، وسيؤدى إلى قيام نهضة جديدة لفن المسرح المرتجل . ويقوم فن الممثل على طرح آثار البيئة ، ثم اختيار قناع وثياب يمكنانه من عرض حيَله وألاعيبه ، ومن التحول السريع للشخصية والموقف عن طريق السيطرة التقنية الرفيعة . ويقارن ميرهولد مسرح القناع بعروض الأسواق ، ويلاحظ وجود شىء «أبدى» فى كلا الشكلين من أشكال التسلية : « إن الأبطال فيهما لا يموتون أبداً ، هم ، ببساطة ، يغيرون هيئاتهم ، ومن ثم يكتسبون أشكالاً جديدة . . » .

وفكرة ميرهولد عن التمثيل الشعبى الخشن ترتبط إرتباطاً وثيقاً بالكوميديا ديللارتى ، كذلك كانت أفكاره عن الغرائبية (grotesque)، فالواقعية لا تركز إلا على ما هو نمطى ، وهى حين تفعل هذا تؤدى إلى إفقار الحياة بإنقاص ثراء العالم الحقيقى ، أما الغرائبية - من الناحية الأخرى - فهى ترهف الحواس حين تمزج النقائض وتخلق المفارقات الخشنة . إنها وسيلة لخلق أحداث ومواقف دينامية ومدهشة فى حين أن إحتمال صدق الواقعية يقوم على ألفة المشاهد بما يعرض ، وهو ، من ثم ، مبتذل وتافه . فالمسرح لا يجب أن يعكس صورة الواقع فى المرآة ، لكنه يجب أن يرتفع بما هو عادى فى الحياة اليومية عن طريق المبالغة وتحطيم أبعاد الواقع باستخدام تقنيات مسرحية لها أسلوبها . عن طريق التركيز على الشكل بمعناه الشامل - أى إعداد المشهد ، والأثاث ، والأداء الصامت ، والحركة ، والإيماءة ، وفترات الصمت - يمكن للمسرح أن يصبح مُعبرا من جديد .

كتب ميرهولد : « فى الفن الغرائبى ، حين يتحقق انتصار الشكل على المضمون ، فإن روح الغرائبية وروح المسرح ستصبحان الشىء نفسه ، وما هو خيالى سيوجد على الخشبة لحسابه الخاص ، وستتم إعادة اكتشاف «فرحة الحياة » فيما هو تراجيدى وكوميدى على السواء » . .

كان يريد - أكثر وأكثر - أن يحطم الحواجز بين الخشبة والجمهور ، فبنى ممرات ودرجات تصل من الخشبة إلى الصالة ، وجعل الممثلين يتحركون فى الطرقات بين الجمهور ، وفى « بيت العروض » وهو مسرح إستطاع ميرهولد أن يجرِّب فيه كثيرا من أفكاره ، جعل الصالة على هيئة حانة ، يجلس الجمهور إلى موائدها ، ويشرب . على حين يدور التمثيل بينهم كما فى نادٍ ليلى .

ونتيجة للثورة ، بدأ جمهور جديد تمامًا يفد إلى المسرح ، معظمه يأتى للمرة الأولى ، وكان المسرح بالنسبة لهم تجربة جديدة كل الجدة . وكانت قضية « مشاركة الجمهور » مطروحة للنقاش بين مؤيديها ، أمثال ميرهولد ، ومعارضيها الذين يعتقدون بأن المتفرج يجب أن يبقى مراقباً فقط . طالب ياشيسلاف إيفانوف - وهو شاعر رمزى و كاتب مسرحى - بالعودة إلى «مسرحيات الأسرار » التى عرفتها العصور الوسطى ، والتى كان الممثل والمشاهد يتحدان فيها معاً فى خبرة دينية مشتركة ، واقترح بلاتون ميخائيلوفيتش كيرزستر - وهو مفكر اجتماعى - ألا يقتصر الجمهور على المشاركة النشطة فى العرض ، بل يشارك أيضاً بالعمل فى مختلف أقسام المسرح ، ودعا سكريا بين إلى ما أسماه « العمل التمهيدى » والذى يُسمح للمتفرج بعده بالمشاركة فى العرض ، فيلبس ثيابًا معينة ، وُيدرَّب على دوره فى العرض . . ولكن كان ثمة كثيرون يعتقدون أن مثل هذه المشاركة تنتمى إلى الطقوس الدينية أو الإحتفالات الشعبية أو المهرجانات أو الاجتماعات السياسية والرياضية ، لكنها لا تنتمى إلى المسرح .

فى ١٩١١ ، على مسرح الكسندر فسكى فى سان بطرسبورج أتيح لميرهولد أن يطوِّر أفكاره هذه فى نطاق عروض أكبر وأضخم ، ففى إخراجه لدون جوان موليير ، مثلاً ، أزاح مير هولد الستائر الأمامية وأضواء أسفل الخشبة وبنى بروازاً مسرحيًا شبه دائرى ، وأضيئت الخشبة بشمعدانات وثريات هائلة ، كذا أضيئت الصالة حتى أصبحت مثل قاعة رقص ، وجلس الملقنون وراء ستائر من طراز لويس الرابع عشر ، والخدم ، فى بزاتهم المميزة ، يهيئون المقاعد ، وغلمان سود يهرعون هنا وهناك يعدِّون قطع الأثاث والثياب ، كل هذا فى إطار من موسيقى « لولى » . واعتُبر العرض كله إنتصاراً لفكرة « المسرحة » ، وتحدياً لمسرح الفن فى موسكو .

فى هذه الفترة كان ميرهولد متأثراً تأثراً عميقاً بالمسرح الصينى واليابانى ، وكان يرى أن محاولات خلق الحقيقة على المسرح مقضى عليها بالفشل ، وبالتالى فإن جوهر المسرح - كما هو الحال فى مسرح « الكابوكى » اليابانى أو مسرح « كاتا كالى » الراقص فى الهند - هو أن يجتذب المتفرج كى يستخدم خياله ، وكان هذا أيضاً مبدأ المسرح الإليزابيثى ، ومبدأ شكسبير : «فلتعتمد على قوة خيالك » ، كذلك كان ميرهولد متأثراً بآراء بافلوف فى نظرية الارتباط التى كانت شائعة آنذاك ، ومن ثم كان يرى مهمة المخرج أن يعمل بوعى على إثارة مستدعيات جمهوره المعروفة ، وهم يعلمون أنهم مدعوون للمشاركة . . « إن الجمهور قد وُجد كى يرى ما نريد له نحن أن يرى . . » .

وفى ١٩١٥ ، وفى مسرحية بلوك بعنوان « المجهول » استخدم ميرهولد عددًا من المشعوذين والصبية يقذفون المتفرجين بزهور البرتقال ، وكان فى هذا العرض مشهد يمثل تمامًا أسلوب ميرهولد فى هذه الفترة ، كان المشهد يصور مُنجما يرقب نجماً يهوى ، فنفذه عن طريق ذراع تمتد من الخشبة ، تضيئها بطارية مثبتة فى نهاية عود من الخيزران ، وتحُدث دائرة من اللهب فى الفضاء ، وتنطفىء هذه الدائرة فى دلوٍ من الماء تحمله ذراع أخرى للخشبة تمتد من الناحية المقابلة .

بعد أن أغلق « بيت العروض » أبوابه ظل مير هولد يجرِّب - باسم مستعار هو دكتور دابرتوتو - فى عديد من الورش المسرحية التى كانت تقوم فى كل أنحاء البلاد ، ففى ١٩٢٧ كانت روسيا تضم أكثر من ٢٤ ألف فرقة مسرحية، تلك كانت سنوات التجريب واستديوهات المسرح والورش المسرحية ومدارس المسرح ، وإلى ميرهولد يرجع معظم الفضل فى أن يصبح

مسرح الثورة هو مسرح الطليعة . يقول مارك سلونيم : «إنه لم يحدث فى بلاد أخرى أو فى زمن آخر أن وُضعت تحت تصرف التجريبيين مثل هذه الإمكانات المالية والمادية التى وضعت تحت تصرفهم فى عصر لينين ، رغم أنه هو نفسه كان محافظاً فى قضايا الفن ! » .

كان نيكولاى أفرينوف واحداً من أهم التجربيين - المتميزين بلون. خاص - الذين زامنوا ميرهولد ، وهو الذى خلفه مديراً لمسرح فيراكوميسار جنسكايا ، وقد نشر آراءه عن المسرح فى مقال خصب فى ١٩٠٨ أكد فيه أن المسرح احتياج عضوى مثل الجوع أو الجنس ، وهى فكرة سيتابعها بيتر بروك فى السبعينيات ، فمن ألعاب الأطفال « عسكر وحرامية » إلى الإستعراضات العسكرية والإستقبالات العامة والممارسات الدينية ، بل حتى ارتداء الثياب . . فى هذا كله ، نحن - بوعى أو دون وعى - نلعب أدواراً ، نفعل هذا سواء كنا ملتزمين بقواعد معينة للسلوك ، أو بما هو متوقع منا بحكم وظيفتنا الخاصة أو مكانتنا الاجتماعية . إذا سلَّمنا بهذا تصبح أية دعوى للطبيعية بلا معنى ، فالهدف الحقيقى للمسرح - كما يراه - هو «مسرحة الحياة » ، وعند آفرينوف فإن تطور المسرح الأوروبى نحو الواقعية كان خطأ فادحاً ، كان يعتقد - مثل ميرهولد وتايروف وفاختانجوف - أن على المسرح ألا يحاول دفع المتفرج لأن ينسى أنه يشهد عرضاً مسرحّيا .

بدأ آفرينوف - بالتالى - العمل على إعادة إحياء عروض الماضى العظيمة. وفى « المسرح القديم » بسان بطرسبرج أعاد إخراج مسرحيات المعجزات من العصور الوسطى ، ومسرحيات فَارْس القرن السادس عشر ، وكان مما يمثِّل عمله هذا تقديم مسرحية « روبين وماريون » لآدم دى لاهول ، وهى رعوية من القرن الثالث عشر ، فتحولت خشبة المسرح إلى ما يشبه بهوًا

فى قلعة ، يعج بالفرسان والسيدات والخدم والعازفين ومن إليهم من جمهور زمن المسرحية ، وجعل الممثلين يدخلون ، فيقيمون الخشبة التى سيلعبون فوقها ، وُيعِدّون أدواتهم ، ويكشفون أمام الجمهور كل أسرار الصنعة .

أما الموسم التالى فى « المسرح القديم » ١٩١١ - ١٩١٢ ، فكان مخصصاً لكتاب المسرح فى القرن السابع عشر : كالدون ولوب دى فيجا وتيرسو دى مولينا ، وكانت الخشبة فى العادة تشبه ساحة فى مدينة إسبانية تبدو وراءها الجبال ، وكان آفرينوف يولى أهمية خاصة للجانب البصرى من العرض ، فاقتناعه الأساسى أن « الكلمات تلعب دورًا مساعدًا على المسرح ، لأننا نسمع بعيوننا أكثر مما نسمع بآذاننا . . » ، وهو بذلك يقترب من فكرة ميرهولد فى تفضيل الأداء الصامت .

وفى ١٩٢٠ أخرج فى بتروجراد « عاصفة على قصر الشتاء » التى أعاد فيها تقديم انتصارات الثورة البلشفية ، اشترك فى العرض ثمانية آلاف فرد ، وظلت أوركسترا من خمسمائة عازف تعزف أغانى الثورة ، وأطلقت البارجة الحربية « أورورا » الراسية فى نهر نيفا صفاراتها فأضفت مزيداً من الطابع المسرحى للمناسبة ، وشهد العرض أكثر من مائة ألف مشاهد ، وقد بدأ فى العاشرة مساءً ، وكان يقدم على ثلاث مساحات رئيسية ، المركزية منها هى قصر الشتاء ذاته ، ومضى آفرينوف إلى حد البحث عن مشاركين حقيقيين فى الأحداث كى يشاركوا فى إعادة تجسيدها الدرامى ، وكان يدير العرض من فوق منصة مرتفعة وسط الميدان مستخدماً ميكروفونات الميدان والإشارات الضوئية والرسائل التى تنقلها الدراجات البخارية ، كان آفرينوف يقود العرض يعاونه مساعدون مختلفون فى نقاط إستراتيجية ، وفى نهايته أقام شجرة الحرية تلتقى حولها كل الشعوب فى إحتفال أخوى ، على

حين يستبدل جنود الجيش الأحمر بنادقهم بالمطارق والمناجل ، ومن النوافذ المعتمة لقصر الشتاء تضاء نجوم حمراء خماسية الأضلاع ، وعلى قمة البناء ترتفع راية ضخمة حمراء ، وينتهى العرض بإنشاد الجماهير لنشيد الأممية ، والألعاب النارية واستعراض القوات المسلحة .

وقد نوقشت فكرة العروض الجماعية فى الهواء الطلق من حيث هى شكل مسرح المستقبل فى روسيا منذ ثورة ١٩٠٥ ، وأصبحت شائعة بعد أحداث ثورة أكتوبر ١٩١٧ . هذه العروض الجماهيرية كانت تتميز بالإدارة الجماعية والتنظيم شبه العسكرى ومشاركة قطاعات متباينة من المجتمع . لم تكن ، فقط ، محاولات واعية هادفة لخلق مسرح بروليتارى جديد ومتميز ، بل أيضاً محاولة لخلق طقس اجتماعى جديد يتمثل فى إعادة أداء أحداث الثورة والإحتفال بها .

وقام بلاتون كيرزنتزيف بتطوير فكرة مسرح البروليتاريا فى كتابه ذى التأثير الكبير « المسرح الإبداعى » المنشور فى ١٩١٨ ، وفيه دعا إلى قطيعة كاملة مع المسرح المحترف حتى يمكن أن يقوم مسرح الجماهير من بين الجماهير نفسها ، وكان متأثرًا بكتاب رومان رولان « مسرح الشعب » ، الذى نشر للمرة الأولى فى فرنسا فى ١٩٠٣ ، وتُرجم إلى الروسية فى ١٩١٠ ، ومتأثرًا كذلك بإعادة انبعاث المهرجانات المسرحية فى الهواء الطلق ، والتى يبدعها أعضاء الجماعة بأنفسهم، وقد ظهرت فى إنجلترا وأمريكا فى الوقت نفسه تقريباً . وفى ١٩٢٠ أيضاً بدأ ميرهولد يطور نظريته فى الحركات «البيو ـ ميكانيكية » ، وهو نوع من التدريب يهدف إلى تطوير الممثلين الذين عليهم أن يكونوا رياضيين ولاعبى أكروبات وآلات حية فى نفس الوقت . هذه التدريبات لون من الرياضة البدنية يعتمد على :

* الإستعداد للفعل - توقف .
* الفعل ذاته - توقف .
* رد الفعل الموازى .

والهدف منها تنظيم الإستجابات الإنفعالية والعضلية للممثل ، فكما هو الأمر بالنسبة للراقصين يجب أن تكون كل حركة أو إيماءة محسوبة ومنضبطة وغير تلقائية ، كما يُدَرب الممثل أيضاً على إستخدام المكان من حوله ، وأن يلتزم تحديد علاقات مكانية بينه وبين زملائه الممثلين ، وبينه وبين الموضوعات المحيطة به ، تماماً كما يطلب الوين نيكولايس الآن من راقصيه الحركة لا الإنفعال ، فإن ميرهولد طالب ممثليه بأن يستبعدوا تماماً كل المشاعر الإنسانية ، وأن يخلقوا نظاماً يقوم على قوانين ميكانيكية ، وعلى الممثل أن يكون مثل الآلة ، فحركة شقلبة ، أو وثبة ، أو هزة رأس، كافية كى تنقل حالة إنفعالية معنية .

وفى ١٩٢١ بدأ تدريب عدد من الممثلين على طريقته «البيو ميكانيكية» ، وقدمت الفرقة أول عروضها فى إبريل ١٩٢٢ بعنوان « الديوث العظيم » عن كوميديا كروميلنك ، حول طحّان يريد أن يكتشف عشيق زوجته ، فيجعل كل رجال القرية يعبرون غرفة نومها ، وبهذا العرض أزاح ميرهولد حدود الخشبة والستائر الأمامية والدورع والبراقع والستائر الخلفية ، ووسط هذه المساحة انتصب بناء رأسى يوحى بوجود الطاحونة ، مقسم إلى عدد من المستويات الأفقية تربط بينها طرقات ودرجات ، وأتاح هذا إمكان تقديم عدد كبير من المشاهد دون إنقطاع ، كما كان هناك أيضاً عجلات واسطوانات متحركة ومراوح للطاحونة وأرجوحة وطرق منحدرة ، على هذا البناء قام الممثلون - دون مكياج وتحت إضاءة كاملة وبثيات زرقاء خفيفة

مثل تلك التى يلبسها الميكانيكيون ـ يجرون ويرقصون ويتقافزون مثل عدد من لاعبى الأكروبات فى ساحة رياضية ، وبدل « الإنفعال الصادق » قدموا عرضاً منوعاً لمختلف المهارات والحركات الرياضية ، تليق بأن تصاحب عزف فرقة جاز . كانت نظرية ميرهولد هى أن حقيقة العلاقات الإنسانية والسلوك الإنسانى يمكن التعبير عنها بالحركات والإيماءات والخطوات والإتجاهات وفترات التوقف ، بأكثر مما يمكن التعبير عنها بالكلمات .

وفى عروضه التالية وضع ميرهولد - مثل مدير حلبة رياضية - كلاً من ممثليه فى مكان محدد ، وقام - مثل لاعب العرائس - بتحريكهم كما يحرك اللاعب عرائسه فى المكان ، واستخدم التصميمات والحوائط المتحركة والستائر التى تدور على محاور ، كما استخدم خشبة دوارة تنقسم إلى عدة حلبات تشترك فى المركز ، ويمكن لكلٍ منها أن تتحرك وحدها ، وكان يهدف إلى أن يحقق على الخشبة نوعاً من الاستمرارية مثل تلك التى فى السينما، كذلك فقد سبق بسكاتور وجان لوى بارو إلى استخدام الأفلام فى عروضه ، وطوال السنوات السبع عشر التالية ، ظل ميرهولد يجرب ، وكان كلٌ من عروضه مثيراً للنقاش والجدل . فى مسرحية « موت تريليكين » من تأليف ساخوفو كوبلين جعل ممثليه فى مواجهة ديكور ذى أشكال رياضية ، تيأرجحون على الحبال ، وينطون ، ويهرجون ، ويتعاملون مع موضوعات تنفجر بين أيديهم أو تتركهم وتطير فى الهواء ! ، وفى مسرحية « الأرض على قوائمها الخلفية » لمارسيل مارتينى جعل ممثليه يذرعون الخشبة فى ضجيج هائل على دراجات عادية وبخارية ، ويسحبون مدافع ثقيلة ، بل جعل فصيلة كاملة من الجنود تسير عبر الخشبة ! وفى ١٩٣١ قال شارل ديلان - وهو معاصر لجاك كوبو - إن ميرهولد « مبدع فى خلق الأشكال ، إنه شاعر المسرح ، يكتب شعره بالحركات والإيقاعات ، وكافة مفردات اللغة

المسرحية التى خلقها تلبية لاحتياجاته . . » . كان الناس يهرعون من كل أنحاء روسيا ، ومن العالم كله ، لمشاهدة عروضه ، ودراسة نظريته « البيو - ميكانيكية » . آخر عروضة العظيمة وأكثرها إثارة للجدل والنقاش كان إخراجه لمسرحية جوجول « المفتش العام » فى ١٩٢٦ . سمح ميرهولد لنفسه أن يعدِّل النص ويغيرِّ الحبكة ، فقد نقل مكان الحدث من مدينة صغيرة إلى موسكو نفسها ، وجعل بدل العمدة جنرالاً . . وهكذا . وكان تصميم الخشبة فى شكل شبه دائرى ، مثل جوف برميل ، يضم خمسة عشر باباً. الحدث الرئيسى يدور فوق منصة مائلة تبزغ من الظلام قبل كل مشهد، وفى المشهد الذى يصل فيه الرسميون كى يقدموا الرشوة سرّا لخسلاكوف ، قدم ميرهولد واحداً من أهم إبداعاته وأكثرها إثارة : فجأة تفتح كل الأبواب فى الجدار الدائرى ، وعلى كل باب يبدو مسؤول رسمى يقدم الرشوة. وفى النهاية ، حين كان المفتش فى ثياب المجانين محمولاً على محفة، تنزل ستارة بيضاء ، مكتوب عليها بحروف ذهبية نبأ وصول المفتش العام الحقيقى ، وحين ترتفع الستارة نرى بدل الممثلين الأحياء دمى مرسومة تمثل المشهد الأخير .

وفى فترة الستالينية من ١٩٢٨ إلى ١٩٥٣ استحال التجريب ، وراح أصدقاء ميرهولد فى الحزب يتناقصون ، وفيما بين ١٩٣٢ و ١٩٣٤ كان ميرهولدُ يتهم علناً باتخاذ « موقف العداء تجاه الواقعية الاشتراكية» ، ورغم أنه ظل يقدم بعض عروضه المتميزة ، إلا أن مسرحه بدأ فى الإنهيار . فالممثلون بدأوا التمرد على سلطته وترك بعضهم الفرقة ، وحاول ميرهولد طويلاً مقاومة رغبة الحزب فى تقديم مسرحيات « أيديولوجية » ، وفى يناير ١٩٣٢ شنت « البرافدا » حملة عنيفة على التجريب فى الفن من حيث أنه مظهر من مظاهر الإنحلال ، وامتدت المحاكمات السياسية - التى أبعدت

كل معارضى ستالين - إلى مجال الفن ، واتُهم ميرهولد بأنه معاد للواقعية الاشتراكية ، وخطر على المستوى السياسى ، وفى يناير ١٩٣٨ أغلق مسرحه ، ووجد نفسه بلا عمل، موصوماً بتهمة العداء للدولة ، ستانسلافسكى وحده الذى وجد لديه الشجاعة لأن يعرض عليه عملاً كمساعد له فى مسرح الأوبرا . وقال لباكروشينى - نائبه لعدة شهور أثناء مرضه : « عليك أن تهتم بميرهولد - إنه وريثى الروحى فى المسرح ، هنا وفى أى مكان آخر . . » ، وفى أغسطس ١٩٣٨ مات ستانسلافسكى ، وتولى ميرهولد إدارة مسرح الأوبرا بعده ، وفى يونيو ١٩٣٩ حضر ميير هولد مؤتمر مخرجى المسرح فى كل أنحاء الإتحاد السوفييتى ، الذى قام الحزب بتنظيمه كى يكون مظاهرة لإعلان الولاء ، وألقى ميرهولد خطابًا ساخناً ، أعلن فيه أن كل ما يحدث الآن فى مجال المسرح لا علاقة له بالفن ، ودافع بشجاعة نادرة عن حق الفنان المبدع فى التجريب ، وأدان هذا التماثل الذىُ يفرض باسم الفن .

بعدها بثلاثة أيام ، ألقى القبض عليه ونُفى إلى أحد معسكرات الإعتقال فى القطب، وبعد إعتقاله وُجدت زوجته - الممثلة زينايدا رايخ - مذبوحة ، مشوهة الوجه ، تغطى الطعنات جسدها كله . هل مات ميرهولد فى منفاه أم انتحر . . لا أحد يدرى ! .

(٥) - تايروف .. والمسرح التأليفى

كان الكسندر تايروف - شأن كثيرين من معاصريه - يعتبر أن ممثلى مسرح ميرهولد مجرد دمى بين يدى المخرج ، كذلك كان يعتقد - فى ذات الوقت - أن الممثلين فى مسرح الفن واقعون تحت سيطرة المؤلف . عن المدرسة الطبيعية كتب تايروف بمرارة : « شيئاً فشيئاً تحول المسرح إلى مختبر تجريبى للأمراض النفسية . . إن المسرح الطبيعى يعانى مرض فقدان الشكل . . » .

كان تايروف يعتقد أن المسرح فن بذاته ، لذا حاول أن يدرب مجموعة من الممثلين الممتازين على الإرتجال حول فكرة ما ، حسب تقاليد الكوميديا ديللارتى ، وتطويرها أمام جمهور المشاهدين ، وكان مؤمناً بها أسماه « المسرح التأليفى » بحيث تضم الفرقة الواحدة كل مواهب الباليه والأوبرا والسيرك وصالة الموسيقى والدراما .

ومثل ميرهولد كان يؤكد ضرورة وعى المشاهد بأنه فى مسرح ، كذلك أكد أهمية الإيماءة والحركة ، رغم أنه يعتقد بأن ميرهولد يفرض الإيماءات والحركات قسراً من الخارج ، فى حين أن الممثل يجب أن يُدرب على أن يخلقها من داخل نفسه ، فهو يعتقد أن المبدع الحقيقى فى المسرح هو الممثل القدير.

ومستقبل المسرح عنده لا يكمن فقط فى التأليف بين الفنون المختلفة ، لكنى أيضاً فى آلية مركبة للخشبة يمكن أن تكون امتدادًا لحرفة الممثل ، ونتيجة تأثره بكريج وإبيا استخدم تايروف المساحة على الخشبة لخلق علاقات دينامية ومكانية ، يعاونه استخدام خلاق للإضاءة (قائم) على نظريات ابيا) وحركة الممثلين المصممة فى خطوط تصميم الرقصات ، وقد عمل دائماً على تحطيم السطح المستوى للخشبة « لأن الخشبة هى لوحة المفاتيح بالنسبة للممثل » ، واستخدم مختلف المستويات والدرجات والممرات والأشكال التجريدية ، وكان يناقش المسافة بين المستويات بمصطلحات موسيقية ، طبقاً لنوع الحركة المطلوبة ، فيتحدث عن فواصل مدتها رُبع الزمن أو ثُمن الزمن . . وهكذا . وقد اتهمه نقاده بأنه مهتم بالتشكيل الجماعى أكثر من إهتمامه بالمضمون الثقافى للعمل ، ويذكر مارك سلونيم أنه « فى العشرينيات كان الناس يترددون على مسرحه كما يترددون على حفلات الباليه ، وكان النقاد يكتبون عن مثل هذه العروض عبارات مثل : « وقد رقصت إلزاكوينس رقصاً رائعاً فى دورها . . » ، أو « إن تصميمات تسرتللى كانت تنويعات خفيفة على مقام المينور . . » .

وكان تايروف – مثل إبيا ـ يعتقد أن الموسيقى هى المبدأ الكامن ، ودائماً يقرن ممثليه بالآلات الموسيقية ، ويقرن نفسه بقائد الفرقة ، وحين كان يخرج « سالومى » لأوسكار وايلد كان يتحدث عن « الكونترباس » بالنسبة للجنود ، و« الفلوت » للسورى الشاب ،و « الأوبوا » لسالومى . . وهكذا. وكان يُتهم دائماً بأنه يهتم بمظهر الممثلين أكثر من إهتمامه بمواهبهم، وإذا سئل أى نوع من الممثلين يريد ، فلعله كان سيجيب مقتبساً متطلبات الممثلين فى المسرح الهندى الكلاسيكى : « النضارة ، والجمال ، والوجه الحسن ، والشفاه الحمر ، والأسنان المستوية ، والرقبة

المستديرة كالسوار والأذرع الجميلة ، والقوام المتسق ، والأفخاذ القوية ، إلى جانب الجاذبية والإتزان والنبل والكبرياء . . » ، لكنه أبدًا ومثل جروتوفسكى اليوم كان يرى أن الممثلين يجب أن يبدأوا تدريباتهم ، مثل راقصى الباليه ، من سن السابعة ، وفى مدرسته كان تلاميذه (وكانوا يسَّمون الدمى الوثابة) يتعلمون المبارزة والأكروبات والحيل والتهريج ، إلى جانب مختلف أشكال الرقص والحركة ، وهو يؤكد أن حركة الممثل أهم من نطقه ، وإن كان الإثنان معًا يجب أن يُنَسقا حسب قوانين صارمة تنتظم الإيقاع والعلاقات الدنيامية .

وفى ١٨٩٩ نشر أدولف إبيا كتابه بالغ الأهمية « الموسيقى والحركة » ، والذى طالب فيه - بين إصلاحات كثيرة - بأن يقوم المغنون بأداء « تمرينات رياضية موسيقية » كى يتمكنوا من تحقيق التآزر بين الإيقاع الموسيقى والجسدى ، كان إبيا يربط كل شىء بمفهومى الزمان والمكان ، وقد بدأ العمل - منذ ١٩٠٦ - مع جاك والكروز - مؤسس الرقص الإيقاعى - فى أكاديمية فى هيلارو، وهو ما أصبح يعرف فيما بعد « بالمنظر الموسيقى»، وتطور فى أمريكا على أيدى روث سان دنيس وتيدشون ودروس همفرى . وبفضل تايروف ، أصبح الإيقاع سمه مميزة فى مسرح « كامرنى » فبالنسبة له أيضاً كانت الموسيقى أكثر الفنون نقاءً ، وقد حاول أن يجعل عروضه تقترب من الموسيقى قدر الإمكان ، فالحوار يتم تقطيعه وترديده وغناؤه ، و،لكل عرض نوته موسيقية كاملة . وعلى حين كان مسرح ميرهولد دائماً ما يبدو خشناً مثل ساحة فى سيرك ، كان مسرح تايروف يبدو مزيجاً من الأوبرا والباليه . كان تايروف يستبق الزمن الذى يصبح فيه الممثل قادراً على إحكام الإيقاع بحيث يستطيع أن يؤدى العرض، لا حسب الإيقاع ولكن ضده أيضاً ، كذلك استبق إستخدام الحركات غير المألوفة ، والنغمات غير

المنضبطة كى يتيح إمكانات جديدة فى المسرح . كان فى الكثير من أفكاره إرهاص باكتشافات الرقص الحديث .

وكان تايروف - مثل ميرهولد - مواطناً عالمياً ، وكان مسرحه - مسرح كامرنى - مكاناً يلتقى فيه خبراء المسرح من كل مكان ، ويصبر يفوق ميرهولد أثبت تايروف أنه معلم أفضل ، كذلك أفلحت ديبلوماسيته أن تجنبه نتائج كثير من المؤامرات السياسية ، لكنه لم يستطع أن ينجو تماماً من سطوة جهاز الحزب ، وفى ١٩٢٩ ، وصف ستالين مسرح كامرنى بأنه : «بورجوازى تماماً وغريب عن ثقافتنا » ، وقال إن مسرحياته الأخيرة ليست سوى « نفايات » . كانت رغبة تايروف فى الإستمرار بتجاربه فى الأسلوب والشكل تتعارض دائماً مع المطالب المتزايدة بتقديم أيديولوجيات ودعائيات، غير أن المرونة والحيلة، إلى جانب لجوئه لإستخدام المصطلحات الجديدة ، كأن يضع لافتة « الواقعية الاشتراكية » على مسرحيات وعروض قد لا تتفق معها أبداً ، بل قد تتعارض معها تماماً ، كل هذا قد مكّن مسرحه أن يبقى طوال سنوات الثلاثينيات ، فمن بين كل مسارح العشرينيات ، كان مسرح كامرنى أطولها عمرًا ، لكن هذا جاء على حساب التضحية والمهادنة وأنصاف الحلول ! .

وفى ١٩٤٦ قدم تايروف آخر عروضه : « طائر البحر » لتشيكوف . وقبل فى موسكو إنها لم تكن « طائر البحر » لكنها كانت صيحة الوداع للطائر تايروف . قدم عرضاً متناغماً فى مواجهة ستائر سود ، وكل الممثلين يلبسون الثياب السود . أثار تايروف مناقشات حول الطبيعية وغيرها من الإتجاهات فى المسرح ، فى حين كان بحث كونستانتين عن أشكال جديدة يبدو كما لو أنه هجوم على خواء ما أسموه بالواقعية الاشتراكية . كانت نفس السنة التى أدان فيها جدانوف واللجنة المركزية للحزب كل صور الشكلية والتجريب فى

الأدب والفن ، فى ١٩٤٩ أغلق مسرح كامرنى ، وفى ١٩٥٠ مات تايروف .

لمدة عقدين كاملين ، أرغم الحزب الشيوعى ، بقيادة ستالين ، المسرح السوفييتى على السير فى خط متوائم مع الواقعية الاشتراكية ، فأنتج مئات المسرحيات المذهبية عن المزارع الجماعية ومشروعات توليد الكهرباء من مساقط المياه وبناء السدود وأبطال الثورة والحرب الأهلية ، ولمدة عشرين عاماً تقريباً ، عانت خشبة المسرح السوفييتى - التى كانت أعظم الخشبات فى الدنيا - من الخسوف .



(٦) - انجان فاختا نجوف

إذا كان تايروف قد رفض نظريات كلٍ من ميرهولد وستانسلافسكى ، فقد تفرد عمل يفجينى فاختانجوف بأنه استطاع أن يمزج بين إنجازات هذين المخرجيْن العظيميْن فاتحاً الطريق أمام شكل من أشكال المسرح أكثر ثراءً وأعظم تنوعاً . كتب فاختانجوف عن ميرهولد (الذى كان يدعوه دائماً الأستاذ العزيز المحبوب) : « عنده أن العرض يصبح مسرحيًا حين لا ينسى المشاهد لحظة واحدة أنه فى مسرح ، وحين يعى طوال الوقت وجود الممثل من حيث هو حِرفى . أما ستانسلافسكى (وقد كتب له فاختانجوف مرة : «إننى أشكر الحياة التى أتاحت لى فرصة لقائك . . فإننى لم أعرف أحداً أكثر امتيازًا منك . . ») فيطلب العكس . . أن ينغمس المتفرج فى حقيقة أنه فى مسرح ، بحيث يغمره الجو الذى يوجد فيه أبطال المسرحية » .

والأمر الذى جعل عروض فاختانجوف متميزة تماماً إنما هو ـ بالتحديد ـ مزجه بين الحقيقة السيكولوجية ودرجة كبيرة من الوعى بظاهرة التمسرح . كتب فاختانجوف : « إن الواقعية لا تأخذ من الحياة كل شىء ، لكنها تأخذ ما هى بحاجة إليه لإعادة تقديم مشهدٍ ما ، أما الشكل فيجب أن يخلقه

الخيال ، لهذا أُسميها الواقعية الخيالية ، أما الوسائل فيجب أن تكون مسرحية . . » . وحين كان فاختانجوف شابًا كان يهتم أعظم الإهتمام بعمل ميرهولد ، فكتب فى يومياته : « إن كل عرض من عروضه مسرح جديد ، وكل منها يمكن أن يكون بداية إتجاه جديد . . »، غير أنه يعتقد أيضاً أن ميرهولد يصدر فى عمله عن مجرد الرغبة فى تحطيم القديم ، وأن هذا أدى به لأن يفرض على المسرحية شكلاً غريبًا عن مضمونها .

إن يفجينى فاختانجوف الذى كان أعظم تلاميذ ستانسلافسكى وأقربهم إليه ، بدأ دراسته على يدى نميروفيتش دانشنكو ، ثم فى ١٩١١ أصبح عضوًا فى فرقة مسرح الفن ، حيث لعب أكثر من خمسين دورًا ، كان يؤمن إيماناً كاملاً بتعاليم ستانسلافسكى ، لذا أصبح مساعده ، وحين أنشأ ستانسلافسكى استديو مسرح الفن عهد إلى فاختانجوف بتدريب ممثليه الشبان ، وقام بنقد العرض الأول الذى قدمه فاختانجوف ، وفيه سمح للممثلين بأن يمثلوا لأنفسهم فيها أسماه « التمثيل المتبادل » بدل أن يمثلوا للجمهور . والحقيقة أنه كان – فى هذه السنوات الأولى – ميالاً لأن يمضى بنظريات أستاذه لأبعد ما يستطيع ، ففى ١٩١٨ ، حين كان يخرج مسرحية إبسن « بيت آل روزمر » أكد لممثليه أن عليهم لا أن يفكروا « حول » الشخصيات فقط ، بل أن يفكروا « مثل » الشخصيات ، فعلى كل ممثل أن يحيا ويفكر مثل الشخصية التى يلعب دورها ، فى حين أن ستانسلافسكى – الذى كان يعيد النظر فى منهجه دائماً – كان يرى أن على الممثل ألا يفقد نفسه تمامًا فى الدور .

كان إتجاه فاختانجوف نحو المسرح إتجاهاً شعريًا فى جوهره ، لكن دون دقة تايروف ورومانسيته المفرطة ، وظل – رغم أنه من جيل أصغر – بعيدًا

عن تلك الحيل التكنولوجية التى استخدمها سواء من المخرجين الطليعيين ، ففى إخراجه لمسرحية سترينبرج « إريك الرابع » - الذى أثار إعجاباً متحمساً فى برلين سنة ١٩٢٢ ، وكان ميشيل تشيكوف على رأس ممثليه - فسر فاختانجوف المسرحية كلها من خلال عقل الملك المجنون ، ففى قاعة العرش كانت الزينات الذهبية يغطيها الصدأ ، والأعمدة غير مستقيمة ، وثمة متاهات من السلالم والممرات ، إلى جانب إستخدام منظور خاطىء يوحى بالتحولات المفاجئة فى عقل الملك المعتوه ، ورجال الحاشية يبدون كما لو كانوا « الأرواح الميتة » للطبقة الأرستقراطية ، فألبسهم مثل الأشباح أو الدمى ، فى حين تناول الأشخاص العاديين تناولاً أقرب للواقعية .

وكان إخراجه لمسرحية « ديبوك » على مسرح « هابيما » فى موسكو واحدًا من أفضل عروضه وأشهرها ، فدون أن ينسى مبدأ ستانسلافسكى عن الصدق الداخلى ، حاول فاختانجوف أن يصل لأسلوب « غرائبى » يكشف به جو الفزع والخرافة الذى يسود «الجيتو» ، والذى ينجح فى تدمير الشابيْن العاشقيْن . وتصف سونيا مور كيف كان فاختانجوف - ملفوفًا فى معطف ضخم وإلى جانبه زجاجة ماء ساخن - يتابع التدريبات دون توقف إلا ليبتلع شيئاً من كربونات الصودا تخفف شيئاً من آلام السرطان التى تنهش جانبه ، فخلال هذه الفترة ، ورغم أنه كان مريضاً مرضاً خطيرًا - كان يخرج عروضه للاستديو الخاص به إلى جانب أداء أدواره فى عروض أخرى . وتصف سونيا مور كيف كان يحاول أن يجعل لكل شخصية إيقاعها المسرحى الخاص ، لا يُفرض من الخارج ، بل يتم اكتشافه داخل الممثل ، كان يمكن أن يقول لممثليه : « انسوا كل شىء عن هذا التقليد الزائف للحياة ، فللمسرح حقيقته الخاصة ، وصدقه الخاص ، هذا الصدق هو صدق الخبرة

والإنفعال، يتم التعبير عنه على الخشبة بمعاونة الخيال والوسائل المسرحية . . » .

وحين افتتحت مسرحية « ديبوك » فى ٣١ يناير ١٩٢٢ ، جُنَّ النقاد فرحاً وحماسة . . كتب المخرج الإنجليزى تايرون جوترى فى سيرته الذاتية التى نشرها بعنوان «حياة فى المسرح » : «إن كل إيماءة ، وكل حركة ، وكل لفظة ، وكل خطوة ، كل تفصيل من تفاصيل العمل المسرحى بلغ درجة من الاكتمال الفنى بحيث أننا لا نكاد نستطيع تخيل شيء أفضل . . » ، ثم هو يقول عن هذا العرض إنه أفضل ما شهد فى حياته من عروض : « ولا يزال هذا العرض - بعد إنقضاء أكثر من أربعين عاماً - فى رفضه للطبيعية ، وفى استخدامه للرموز والطقوس ، وفى تصميم خطواته ، وفى أسلوبه الموسيقى ، أكثر « تقدماً » وأكثر رسوخاً وأكثر دقة واقتصاداً من أى عمل بعد ذلك . . إن فاختنا بخوف - الذى طبع كل الأعمال الأولى لمسرح هابيما بطابعه - كان موهبة فذة . . » .

هو ذات العرض الذى شهده لى ستراسبرج ، فى زيارة له إلى روسيا فى ١٩٣٤ ، مع ستيلا أدلر وهارولد كلرمان وسواهما من جماعة المسرح الأمريكى ، وعنه كتب فى يومياته : « إن قيمة فاختانجوف تكمن فى أنه فصل نظام ستانسلافسكى من حيث هو تكنيك للممثل ، عن منهج ستانسلافسكى فى الإخراج ، ومن ثم أثرى المنهج وحسَّنه ، وأثبتت طريقته الخاصة ، دون شك ، أن « المنهج » حين يكون فى أيدٍ مناسبة لا يؤدى ، فقط ، إلى التمثيل الواقعى ، ولكن عملية « التبرير الداخلى » كانت تكنيكاً ضرورياً فى عملية إبداعية ، بصرف النظر عن الأسلوب المطلوب . أما إنجازه الثانى فهو إحساسه بالكمال ، وقدرته على النفاذ إلى كل نأمة وكل

إيماءة . . إلخ فى روح المسرحية . . كان ميرهولد يكشف عن المضمون الاجتماعى للمسرحية ، أما فاختا نجوف فيكشف المسرحية فى كل تجلياتها ، ومن ثم فإن إخراج فاختانجوف لعرض « ديبوك » الذى شهدته كان كاملاً . إن أعمال ميرهولد كلها تبدو كما لو كانت شظايا أو وحدات منفصلة (وتكنيكه أيضاً كان يقوم على هذه الوحدات المنفصلة) ، وبالتالى يبدو إخراج ميرهولد كما لو كان ضد النص الأصلى ، أما فاختانجوف فهو يمضى ، ببساطة وعلى نحو ما ، إلى الكشف عن المضمون الخبيىء للنص ، ويبدو ، فى ذات الوقت ، مخلصاً للمؤلف . . » .

أما العرض الأخير الذى قدمه - فقد مات فى مايو ١٩٢٢ - فكان عن مسرحية كارلو جوزى « توراندت » ، وفى الجلسة الأولى من التدريبات ، قال فاختانجوف لممثليه : « إن عملنا بلا معنى إذا لم نستطع أن نبلغ الحالة المزاجية ليوم العطلة ، اذا لم يكن ثمة شيء يحمل المتفرج إلى بعيد ، فلنحمله، إذن بضحكتنا وشبابنا وارتجالاتنا . . » ، وبدأ الممثلون يعملون على كل كلمة وكل حركة وكل صوت ، حتى بدا الأمر تلقائياً تماماً . . بدا كما لو أنه إرتجال . وراح الممثلون يتنافسون فيما يمكن أن يقدموه من الجديد، فالوشاح يمكن أن يتحول إلى لحية أو غطاء مصباح أو قبعة إمبراطورية أو منشفة أو عمامة أو لباساً . . وهكذا . وكانت التدريبات تبدأ بعد الحادية عشرة ليلاً ، حتى ينتهى العرض الذى يشارك فيه فاختانجوف ، وتظل حتى الثامنة من الصباح التالى . كانت مطالبته للممثلين حازمة حتى أنهم كانوا يخشونه بالفعل ، وكانوا يعرفون لحظة وصوله حين يسود الصمت المطبق فى الاستديو ، كانوا يبتهجون ابتهاجاً حقيقياً حين يثنى عليهم ، أما حين يوجه إليهم نقده اللاذع فكانت تتساقط من عيونهم الدموع .

كان فاختانجوف مريضاً بلا أمل فى الشفاء ، لذا كان يطلب الفرح ، تلك البهجة التى تنتقل من ممثليه إلى الجمهور . . « يجب أن تفيض قلوب الممثلين بالفرح لأنهم فوق الخشبة ، دون هذا ، سيبقى المسرح تسلية فارغة لأناس فارغين . . » ، كان يعي أن حياته قصيرة ، رغم هذا كان يأتى فى لحظة ويخفي كل ما تم انجازه فى ليالٍ طويلة ، فيقول لممثليه : « لا تتوقفوا أبدًا عن البحث ، ابحثوا دائماً عن أفضل الأشكال لتقديم المضمون الداخلى . . » ، كان ينشد الصدق والقوة ، ويجعل كل جلسة تدريب شيئاً جديداً : « الفن بحث دائم وليس شكلاً نهائياً . . وإذا نجح الممثل فى بلوغ شيء جيد ، فلا شك فى أنه يستطيع بلوغ شيء أفضل ، حتى بعد افتتاح العرض ، فإن الممثل يستطيع دائماً العمل على تطوير دوره . . » .

وفى ٢٧ فبراير أجريت بروفة بالملابس ، خصيصاً ليشهدها ستانسلافسكى ودانشنكو وممثلو وطلاب مسرح الفن ، وكان فاختانجوف نفسه، فى بيته ، يحتضر . فى الإستراحة الأولى تحدث إليه ستانسلافسكى بالتليفون ، فى الإستراحة الثانية أمر بعربة وذهب إليه بعد أن أعطى تعليماته بأن يتوقف العرض حتى يعود . قال له فاختانجوف : « لقد أردت للممثلين أن يعيشوا بصدق ، فيبكون ويضحكون حقاً ، فهل تراهم كذلك؟ . . » أجابه ستانسلافسكى : « لقد نجحت نجاحاً رائعاً . . » ، ثم رجع إلى المسرح وتواصل العرض . فى نهايته قال ستانسلافسكى للممثلين : « خلال ثلاثة وعشرين عامًا عاشها مسرح الفن ، حقق انتصارات معدودة مثل هذا الإنتصار ، لقد وجدتم ما ظلت مسارح أخرى كثيرة تبحث عنه دون جدوى . . » .

فى بداية عرض « توراندوت » يظهر الممثلون أمام الستارة ويتحدثون إلى

الجمهور عما سيراه ، ثم ترتفع الستارة ، وتبدأ موسيقى مرحة ، ويبدأ الممثلون فى إرتداء قطع الثياب التى يجدونها متناثرة حولهم ، ويحولون الأسمال الملقاة إلى ثياب فاخرة عن طريق استخدامها استخدامًا خيالياً ، ويدخل عمال المسرح ، فى ثياب « كيمونو » زرقاء غامقة وقبعات ، فيهيئون الخشبة بمصاحبة هذه الموسيقى المرحة ، وتهبط المناظر من جوانب الخشبة ، تعادل ثقلها أكيا س رمل ملونة تلوينًا مبهجًا ، وعلى حين ترتفع هذه محلقة فى الهواء ، تنزلق الأبواب والنوافذ والدعامات بهدوء ، وتبدأ المسرحية .

انفجر هذا العرض ، تلك الليلة من ليالى موسكو سنة ١٩٢٢ ، مثل مهرجان ملون وروائع من الألعاب النارية ، تلك كانت أيام الشظف والمصاعب والبرد القارس فى موسكو ، حين كان كل شىء نادرًا : الطعام والسلع والدفء . رغم هذه الشدة استطاع فاختا نجوف - بروح متوثبة ومرح لا يبارى - أن يهب الناس خبرة حقيقية بالإبتهاج والفرح .



(٧) كريج وأبيا .. صانعا رؤى ..

« حين أكتب ، لاأستطيع أن أكف عن الغناء – هى أكثر اللحظات إمتاعًا فى حياتى وأجدرها بالمجد والبقاء – ففى خلال دقائق سوف أذهب أهب الحياة لذلك الشىء الذى ظل زمناً طويلاً يتخلق قبل أن أولد ، وطوال حياتى ، وأنا الآن المصطفى لهذا الشرف ، إننى بين المبدعين . . » .

مثل هذه الكلمات كان يمكن أن تكتبها مريم العذراء لإبنة عمها إليزابيث ، وهى تنتظر ميلاد طفلها المسيح ، لكنها كلمات مقتبسة عن رسالة كتبها جوردون كريج لصديقه المؤلف الموسيقى مارتين شو ، هى مجرد فاتحة للغة فذة ، نقرأها كما نقرأ نيتشه ، يصف فيها كريج رؤيته لمسرح المستقبل :

« المكان لا شكل له – مساحة شاسعة من الفراغ تمتد أمامنا – كل شىء ساكن – لا صوت يُسمع – لا حركة تُرى – لا شىء أمامنا – من هذا العدم سوف تولد الحياة –حتى ونحن نرقبها : من قلب ذلك الخواء ستبدأ ذرة واحدة فى الظهور . . ثم فى التحليق ، إنها تبدأ مثل ميلاد الفكرة فى الحلم . .

« لا ضوء يلعب حولها ، لسنا نرى زوايا ، لسنا نرى ظلالاً ، لا نرى

سوى هذا الصعود البطىء العنيد لشكل واحد ، بالقرب منه ، إلى الوراء قليلاً ، تبدأ ذرة ثانية ، وثالثة . فى التهيؤ للوجود . .

. . « أثناء نموهما تبدأ الذرة الأولى فى الإختفاء - ذرة رابعة وخامسة وسادسة ، تظل تتشكل صاعدة فى أعداد لا نهاية لها ، فى صعود وهبوط ، فى انفتاح وانغلاق ، كلٌ أرقى من التى سبقتها ،حتى تنتصب أمامنا صفوف هائلة من الأشكال ، كل شكل له تفرده ، وهو جزء من وحدة ، ولا شىء يتوقف . .

« وتستقر ، كما تستقر قطرات الندى - لا أكثر - يكفى هذا . .

حين يبدأ الحب عندى . . فقد لا ينتهى . . » .

كان كريج يحلم بمسرح يخاطب المشاعر من خلال الحركة وحدها ، لن تكون ثمة مسرحية ذات حبكة ، ولكن ، ببساطة ، حركات مترابطة من الصوت والضوء وحركة الكتلة ، وستكون الخبرة التى يراها الجمهور مفعمة بالحياة ، كان « البوهوس » فى العشرينيات يجربون عبر خطوط مشابهة ، بمسرحيات لا تزيد « الحبكة » فى كلٍ منها عن الحركة الخالصة للأشكال والألوان والأضواء .

وقد تأثر كريج بصور معينة رآها فى عمل سرليو « خمسة كتب فى فن العمارة » ، فبدأ التفكير فى وجود آلة ، أو بالأحرى أداة ، يكون بوسعها تصنيع مكعبات ضخمة - كما رأى فى « كهف فنجال » ذات مرة - بحيث تهبط وتعلو بأية سرعة ، ومن فوق ، وفى الوقت نفسه ، تهبط وتعلو مكعبات مشابهة . ، فوق هذه المكعبات المتحركة ، بالإضافة لستائره الشهيرة يمكن أن تلعب الأضواء بغير انقطاع .

والممثلون ؟ لقد أراد أن يستغنى عنهم « الممثل بالنسبة لى عبء ، وصعوبة لا يمكن التغلب عليها » ، وإذا استُخدم الممثلون فيجب أن «يكفوا عن الكلام . . ويتحركوا فقط . . » ، إذا أرادوا أن يعودوا إلى الفن فى صورته الأصلية: « التمثيل هو الفعل ، والرقص هو الشعر فى هذا الفعل . . » .

أما كتاب كريج الصغير « فن المسرح » فقد أدى به لأن يُعد الرائد والنبى المبشّر بالثورة على الواقعية ، ثار كريج على المسرح الذى أصبح مثقلاً بالكلمات فى حين أن أصوله هى الرقص والحركة الصامتة ، وقدّم تعريفاً للدرامى الجيد بأنه ذلك الذى يعرف أن العين هى أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير ، وفى كتابه « نحو مسرح جديد » أشار إلى أن مصدر كلمة مسرح Treatre » إنما هى الكلمة اليونانية (OEATPOV) التى تعنى مكان « رؤية » العروض .

وبعد أن شاهد كريج عروض العرائس التى يقدمها المخرج الألمانى جسنر فكر فى الإستغناء عن الممثلين تمامًا ، وإبدالهم بما أسماه « عرائس حية» ، و « البوهوس » الذين بدأوا استخدام العلم الحديث والتكنولوجيا لتحقيق أهداف فنية ، كانت لهم تجارب فى « مسرحيات » يمكن أن تنطلق فى مشاهدها منها قطع آلية أو قطع من النحت تئز وتنزلق عبر الخشبة ، فى حين يلبس الممثلون ثياباً تجعلهم يشبهون « البشر الآليين » . وواضح أن هذا المسرح الذى يحلم به كريج يكلف ملايين الجنيهات ، فالبشر الآليون والآلات الضخمة ونظام الإضاءة المعقد هى أدوات المخرج لتحقيق رؤاه المجردة ، ولكن : هل المسرح بلا ممثلين يظل مسرحًا ؟ ألا يتحول - فى هذه الحالة - إلى فن من فنون الحركة ؟

كتب كريج : « كى ننقذ المسرح لابد من تدميره ، وإقامة مسرح المستقبل، ونحن حين نحاول هذا فإننا نحاول إقامة فن تتجاوز مكانته مكانة كل الفنون الأخرى . . فنٍ يقول أقل مما تقول الفنون الأخرى ، لكنه يعرض أكثر مما تعرض جميعًا . . وإننى أتنبأ بأن عقيدة جديدة سوف تنشأ من داخله ، هذه العقيدة الجديدة لن تعلمنا شيئاً ، لكنها ستكشف لنا ، لن ترينا صوراً محددة كما يفعل المصورون والمثالون ، لكنها ستكشف الأفكار أمام عيوننا ، فى صمت ، وبالحركة فقط ، تتحقق الرؤى . . » .

ويذكر نورمان مارشال أن كريج قد اعترف فى أخريات أيامه بأن المسرح الذى يحلم به لم يقم بعد : « قلتُ يومًا إن هناك نوعين فقط من المسرح : المسرح القديم الذى عرفه أستاذى هنرى إيرفيج ، ثم خلفه المسرح الذى أسميته مسرح الغد ، وأنا الآن قد غيرت رأيى ، لقد دُمر المسرح القديم تمامًا، وقام مكانه مسرح أفضل دون شك ، لكنه فى الحقيقة ليس سوى طبعة جديدة من النمط القديم ، نُظمت وعُدِّلت كى تلائم أيامنا . أما المسرح « الحقيقى » ، المسرح الذى هو فن فى ذاته مثل الموسيقى والعمارة ، فلا يزال أرضاً لم تكتشف ، وربما لن تكتشف لأجيال عديدة تالية . . » .

وربما كان كريج - كشخص - مريضاً بعظمته ، ولا مسؤوليته ، وافتقاده النضج ، بحيث لا يقوى على حمل عبء موهبته ، وتقوم شهرته لا على ما قدمه بالفعل على المسرح قدر ما تقوم على كتاباته وتصميماته ، حتى هنا كانت رأسه بين السحب ، فتصميماته - كما يذكر لى سيمونسون - كانت دائماً غير عملية ، نظرًا لتجاهله التام لمبدأ النسبية ، فالتصميمات المنظرية محكومة بالعلاقة بين الحجم الثابت للجسم الإنسانى وارتفاع المشهد ، المحكوم ، بدوره ، بارتفاع البرواز المسرحى نفسه . فرسم كريج لأشخاص

يبلغ ارتفاع الواحد منهم ستة أقدام يبدو مقنعاً بالنظر للعلاقة بينه وبين ارتفاع البرواز ، أما حين يهبط هذا البرواز إلى عشرين قدمًا فقط – وهو ارتفاع معظم المسارح الآن – ويظل ارتفاع قامة الممثل سته أقدام ، فستكون النتيجة أن العلاقة بين ارتفاع البرواز ، والممثل الذى يقف أمامه – لن تكون مقنعة على الإطلاق .

وستائر كريج الشهيرة ، المشاهد الألف فى مشهد واحد ، نموذج واضح لأفكاره الجذابة وغير العملية معًا ، فبدل المشهد المرسوم كان يتصور مشهدًا مكونًا من ستائر ذات مفاصل مزدوجة ، بحيث يمكن أن تأخذ أى شكل ، وتبقى فى أى حجم ، وتضاء بأى لون ، حسب الحالة المطلوب أن يكون عليها المشهد . وكان مسرح « آبى » فى دبلن أول من استخدم ستائر كريج ، وكان و . ب . ييتس من المعجبين به ، ومن أجله أعدّ كريج مجموعة مصغرة من ستائره ، اعتاد ييتس أن يضعها أمامه وهو يكتب مسرحياته . وكانت مختلف أشكال الستائر تقدم له كل الخلفيات التى يريدها لمشاهده .

بعد أن قرأ ستانسلافسكى مقالة كريج « فنان مسرح المستقبل » دعاه إلى مسرح الفن كى يصمم ويخرج « هاملت » ، وقرر كريج استخدام ستائره فى هذا العرض ، وكان يريد أولاً أن يجعلها من المعدن ، لكن ستانسلافسكى أشار ، بجفاف ، إلى أن نقل هذه الستائر يحتم ضرورة إعادة بناء المسرح ، وإدخال الآلات الهيدروليكية إليه ! ، وظل الفنيون العاملون فى ورشة مسرح الفن عدة شهور يجربون مختلف المعادن ، والأخشاب ، وحتى الفلين ، ووجدوها جميعًا ثقيلة . قال كريج : « عند كل إشارة مفتاح ، تتحرك مجموعة من ستائرى المفردة أو المزدوجة ، تتقدم ، ثم تستدير ، وتتراجع وتُفرد ثم تُطوى . . » ، ولم تكن لديه أية فكرة عن كيفية صنع مثل هذه

الحوائط « المريعة والخطيرة » على حد وصف ستانسلافسكى . وأخيرًا تم عملها من العوارض الخشبية والقماش .

وبصبرٍ لا ينفد - استغرق الإعداد للعرض سنتين - راح ستانسلافسكى يدِّرب عمال المسرح حتى تبدو الستائر وكأنها تتحرك وحدها ، بعدها ، وقبل إفتتاح الليلة الأولى بساعة واحدة ، كان ستانسلافسكى فى الصالة ، وبعد أن انتهى من تدريب الذين يتولون تغيير المشاهد للمرة الأخيرة ، وتركهم يشربون الشاى قبل العرض ، فجأة . . بدأت إحدى الستائر تتأرجح وتميل إلى جانبيها ، ثم انهارت على الستارة التى أمامها ، وواحدة بعد الأخرى ، مثل بيت من الورق ، انهار المشهد كله على الخشبة ، وسُمعت أصوات تحطم الخشب وتمزق القماش ، وامتلأت الخشبة بالستائر الممزقة المنهارة وبدأ الجمهور يدخل إلى الصالة ، أسدلت الستارة الأمامية ، وانهمك عمال المسرح فى محاولة إنقاذ هذا الحطام ، وبدل المشاهد التى تتغير وحدها أمام الجمهور كما أراد كريج ، كان لابد من إسدال الستار لكل تغيير فى المشهد .

رغم أن كريج كان حِرفياً ماهرًا ، ورسامًا ، وفناناً لامعاً ، إلا أن افتقاده الأساسى إلى النظام كان يعدل هذا كله . كان يندفع إلى الركض فى إتجاهات عديدة متباينة ، ويفشل دائماً فى الارتباط بالحقائق العملية البسيطة ، لهذا أغلقت « مدرسة المسرح » التى أسسها أبوابها بعد شهور قليلة . لا بسبب إندلاع الحرب كما يقال أحياناً . كان دائماً ممتلئاً بتصورات عامة حول «المدرسة » لدرجة أنه فشل كل الفشل فى اعتبار التفاصيل العملية الضرورية لوضع تصوراته موضع التنفيذ . وإذا كانت معظم أفكاره بدت أفكارًا غير عملية فى ذلك الحين، إلا أن تأثيرها كان واضحاً عند الجيل التالى من

المصممين : جوزيف سوفو بودا، وروبرت آدموند جونز، ونورمان بل جيدز، وفيلاند فاجنر ، وايسامو نوجوشى ، وكثيرين غيرهم ، أفادوا من التقدم التكنولوجى الكبير فاستطاعوا أن يجدوا الوسائل الملائمة للكثير من أفكاره . وحين صمم ايسامو نوجوشى « الملك لير » لجون جيلجوود فى ١٩٥٥ ، أشار أكثر من ناقد إلى أن تلك الستائر الضخمة التى تنزلق نحو الخشبة كما لو كانت تتحرك وحدها ، إنما كانت تحقيقًا لتصور كريج عن الستائر المتحركة ، يقول نوجوشى : « بدل الإشادة بهذا . . أغرقتنى الصحافة بوابل من الشتائم ! ».

كان كريج على اعتقاد راسخ بأن المسرحيات العظيمة يجب أن يكون لها الديكور العظيم الخلاق الجدير بها ، وحين صمم « بيت آل روزمر » لإبسن، مع اليانورا ديوز ، لم يصمم مجرد غرفة مكتب ، ولكن مساحة خضراء - زرقاء داكنة تنفتح من الخلف على مساحة غائمة مضببة . وفى برنامج المسرحية أثبت ملاحظة حول فكرته فى هذا التصميم :« إن رفض إبسن للواقعية يتبدى - أكثر ما يتبدى - فى « بيت آل روزمر » ، و«الأشباح». هنا . . الكلمات هى الكلمات الواقعية ، لكن مغزى هذه الكلمات يتجاوزها كثيرًا ، ثمة إنطباع قوى بوجود قوى غير مرئية تطبق على المكان ويتردد فى أسماعنا دائمًا نفير الموت يصدر صوتًا طويلاً متصلاً بغير انقطاع . .

« لهذا ، فإن على هؤلاء الذين يريدون أن يخلصوا لإبسن ، ويقدموا مسرحيته هذه ، ألا يعملوا بطريقة فوتوغرافية ، الجميع يجب أن يقتربوا منه كفنان . . الواقعية عرض فقط لكن الفن كشف ، لذا حاولت الإبتعاد عن كل صور الواقعية . .

« لنترك الذوق العام فى حجرة الملابس مع المظلات والمعاطف ، فهنا نحن بحاجة لحواسنا الأرقى ، للجزء الحى فينا ، نحن فى بيت آل روزمر . . بيت الظلال . .

« قد بزغ مولد مسرح جديد ، بفنه الجديد . . » .

وإذا كانت معظم تصميمات كريج الأخيرة ضخمة بحيث تصعب ترجمتها بسهولة ، فمن المهم أن نلاحظ - كما أشار نورمان مارشال فى كتابه «المخرج والمسرحية » - أن كريج فى أيامه الأولى كان يتعامل مع قاعات مسرح ناقصة الإعداد وذات إمكانات محدودة ، وأن فرصته الأولى كى يضع بعض أفكاره موضع التنفيذ جاءته مع عرض مسرحيته « ديدو واينياس » التى صممها وأخرجها لجمعية « لورمبسل » للأوبرا التى أسسها صديقه مارتن شو فى هامبستد ، وتولى كذلك تدريب المغنين فيها ، وقُدم العرض فى كونسرفتوار هامبستد للموسيقى (الذى أصبح مسرح « الامباسى » فيما بعد) سنة ١٩٠٠ ، شهد العرض و . ب . ييتس ، وقال عنه إنه « شهد فجر شىء جديد وعظيم » وأنه « أروع تصميم للمناظر شهده فى حياته . . ».

وفى تصميم عروضه الأولى كان كريج قد تعلم الكثير من مقالات ومحاضرات هيوبرت فون هركومر الذى أنشأ مسرحًا ومدرسة فى « بوشى » فى « هرتفورد شير » ، حيث كان يكتب مسرحياته الخاصة ، ويؤلف موسيقى عرضية لأوركسترا خفى ، ويمثل ويرقص ويغنى مع تلاميذه ، وكان هوكومر يستخدم مؤثرات الضوء المعتم ، وشروق الشمس ، وضوء القمر ، وتدفق المياه . . كل هذا كان يحققه باستخدام شرائح معدنية رقيقة واضاءة كهربية ، وقد ذهب إليه كثيرون من طلاب المسرح يقتبسون أفكاره ، وذهب إليه كريج بصحبة أمه الممثلة إيلين بترى .

وفى ١٩٠١ عمل كريج مع مارتين شو مرة أخرى فى مسرحية بعنوان «مسرحية قصيرة عن الحب » قدمت على مسرح « كوروني » . فى هذه المسرحية صمم كريج ثلاث حوائط ضخمة ذات لون رمادى ، وجعل أغطية المسرح كلها رمادية ، أما ثياب الممثلين فكانت بيضاء وسوداء مع لمسات متناثرة من اللون ، وداخل هذه الصندوق الرمادى تناثرت أضواء ملونة ، يخرج منها ويدخل إليها أطفال فى عباءات بيضاء .

وكان عرضه التالى فى ١٩٠٢ هو « أكسس وجالاثيا » التى قدمت على مسرح « بنالى » ، ومن المهم أن نؤكد هنا أن هذه العروض لم تكن تتوفر لها سوى ميزانيات محدودة ، كان المغنون فى جمعية « لورمبسل » للأوبرا من الهواة الموهوبين ، ولم يكن كريج ولا شو يتقاضيان شيئاً مقابل عمل يستمر عدة شهور . كل شيء كان فى حدود الكفاف ، وبالنسبة لهذا العرض الجديد أمضى كريج ساعات طويلة يطوف بقاعات الأشياء القديمة فى المدينة بحثاً عن مواد رخيصة ، ووجد كمية من أشرطة التنجيد التى تستخدم فى تنجيد المقاعد والأرائك ، استطاع أن يصنع منها خيمة كبيرة بيضاء ، يمكن للضوء أن يتخلل نسيجها وصنعت الأزياء من أمتار من الشرائط كانت تتطاير وراء الممثلين كلما دخلوا أو خرجوا من أبواب هذه الخيمة .

ورغم نجاح وأهمية هذه العروض ، إلا أنه كان على جمعية لورمبسل أن تغلق أبوابها ، فقد جاء رجال الدائنين يومًا إلى المسرح ، وكالعادة ، كان على إيلين تيرى أن تدفع . قالت : « لقد أرسلت شيكات بقيمة نصف خمس فواتير كانت واجبة السداد » ، فجاءها الرد : « لكن هذه فواتير قديمة . . » . . «فواتير قديمة ؟ لكننى ظللت أدفع فواتيرك القديمة هذه عشر سنوات ! » .

وكان لورانس هوسمان بين من حضروا عرض « اكسس وجالاثيا » فكتب إلى كريج يدعوه لأن يصمم ويخرج مسرحية محلية كتبها بعنوان « بيت لحم. . » ، وضع موسيقى المسرحية جوزيف مورا الذى قدم أيضاً تمويلاً متواضعاً للعرض . واستطاع كريج أن يصمم واحدًا من أعظم تصميماته وأكثرها تأثيراً : فحين يرتفع الستار يرى المتفرجون ليلاً غامق الزرقة ، تتوهج فيه النجوم ، وفى الوسط يجلس الرعاة فى حظيرة ملأى بالأغنام الراقدة ، وروى لنا إدوارد كريج - فى روايته الممتازة لسيرة أبيه - أن كريج صمم هذا المشهد باستخدام ثلاثة حواجز مما يجعل فى حظائر الأغنام ، جعلها فى شكل مثلث غير منتظم ، وكانت النجوم ثريات منتزعة من شمعدان قديم، مربوطة بخيوط سود على إرتفاعات متفاوتة ، ووراءها خلفية زرقاء داكنة ، تتوهج بين الحين والحين كلما سقط عليها الضوء ، وكانت الأغنام الراقدة أكياسًا ملأى بالصوف ، لكلٍ نتوءان بارزان مكان الأذنين .

على أن أعظم تصميمات كريج التى عُرفت ، على الإطلاق ، هى تصميمه لإخراج « هاملت » على مسرح الفن بموسكو . ففى المشهد الأول بدت خشبة المسرح - بستائرها الشاهقة الباذخة - كأنها مليئة بالزوايا الغامضة والممرات والظلال العميقة ونثار من ضوء القمر والحراس الذين يمرون بين الحين والحين ، كما كانت تسمع أصوات غير مفهومة صادرة عن مكان خفى ، إلى جانب صوت الريح وصيحات بعيدة . من بين الستائر الرمادية يبرز الشبح ، لا يكاد يميز بلباسه الرمادى أمام الجدر الرمادية ، وعباءته الطويلة تنزلق وراءه ، وفجأة يبدو الشبح فى قطعة من الضوء فيجفل الحراس لكنه سرعان ما يدخل إحدى فتحات الستارة ويختفى ، أما مشهد لقاء هاملت بروح أبيه فقد جعله يدور فوق أعلى جدار القلعة ، ومن ورائه سماء حمراء اللون ، بحيث أن الضوء الذى يتخلل عباءته المصنوعة من

نسيج شفاف ، جعله يبدو كما لو كان سيتلاشى ، ويذوب فى ضوء الفجر الوشيك .

وبالنسبة لمشهد البلاط ، فقد غطى كريج الستائر بأوراق مذهبة مثل تلك التى تستخدم فى أعياد الميلاد ، وجعل الملك والملكة يجلسان على عرش مرتفع و ويلبسان ثياباً مذهبة ، وتتدلى من أكتافهما عباءة ذهبية ضخمة تغطى الخشبة كلها ، فى تلك العباءة ثقوب تبدو منها رؤوس رجال البلاط ، وأضىء المشهد إضاءة خافتة كى يبدو إلتماع الذهب وسط الظلام المحيط .

فى مثل تلك اللحظات . كانت تبدو عبقرية كريج فى حالة الفعل ، لكنها كانت لحظات قليلة ، وكان كريج فناناً واقعًا فى قبضة قوى أكبر منه ، أسير حلم قديم لا يستطيع منه فكاكًا ، كتب عنه برنارد شو : « إذا كان ثمة طفل مدلل فى الحياة الفنية الأوروبية ، فلا شك فى أنه جوردون كريج ، لقد كانت أبواب المسرح مفتوحة أمامه على مصاريعها كما لم تكن أمام أى فنان آخر، وكان عليه أن يفعل كما فعل الآخرون : يؤدى عمله ، ويعرف المكان، ويتقبل المسرح بكل ما فيه من تقلب ونقص وقصور ، هكذا فعلنا جميعًا ، ولو أنه فعل مثلنا لا تضح أمامه طريق التعبير عن الموهبة الكبيرة التى بين جنبيه . . » .

لكن إستخدام الظلام كنقاط موازية للضوء ، مع الكتل المعمارية وحركتها ، لم تكن أصلاً أفكار جوردون كريج ، فمعظم هذه الأفكار ، فى الحقيقة ، قد سبق إليها الفنان السويسرى أدولف أبيا ، الذى نشر فى ١٨٩١ كراسًا صغيرًا بعنوان « إخراج درامات فاجنر » ضم بالفعل تفصيلاً لمشاهد (سيناريو) « الحلقة » ، وفى ١٨٩٥ نشر أهم أعماله بعنوان «الموسيقى والإخراج » وفيه أوضح تفاصيل إقتراحاته لبعث الحياة فى فن

التصميم المنظرى ، فى هذا الكتاب دعا أبيا إلى مسرح « الجو » بدل مسرح «المظهر » ، فقال : « إننا فى مسرحية مثل « سيجفريد » على سبيل المثال ، لسنا بحاجة إلى تصوير الغابة ، لكن ما نريد أن نقدمه للمتفرج هو الإحساس بجو الغابة » ، ورغم أن إيرفنج ودوق ساكس - مييننجن كانا أول من استخدم الظلال على الخشبة ، إلا أن أبيا هو أول من عمل بنظرية كاملة فى الإضاءة المسرحية تقوم على إمكانيات حركة الأضواء على تصميات بسيطة، غير تصويرية ، مرسومة بألوان محايدة ، يقول لى سيمونسون فى كتابه « إعداد الخشبة » إن « الصفحات المائة والعشرين الأولى من كتاب أبيا ليست أقل من مرجع كامل للصنعة المسرحية الحديثة »، فقد كان أبيا أول من أوضح ضرورة التعبير البصرى عن مزاج المسرحية وجَوِّها ، وأهمية الإيحاء الذى يكتمل فى خيال المتفرج ، وأهمية التأثير الذى تحدثه بقعة ضوء تداهم الممثل فى وسط معتم ، ودلالة « المكان على الخشبة » ، (على نحو ما طوّرة ويلاند فاجنر فى عمله « بيروت ») ، وغير ذلك من الأشكال التجريدية للفن المنظرى . لقد سبق أبيا إلى إدراك أهمية إستخدام بقع الضوء، بل والإسقاط المنظرى الكامل ، وهو شىء لم يتخيله كريج على الإطلاق .

كانت الإضاءة عند أبيا أهم رسام للمناظر ، فالإضاءة وحدها تحدد وتكشف ، وطبيعة إستجابتنا الإنفعالية يمكن التحكم - كما نعرف - بالتحكم فى درجة ونوع الإضاءة على الخشبة ، وكان أبيا يدلل على فكرته هذه بمشهد من أوبرا « روميو وجولييت » ، لحظة إلتقاء الحبيبين فى بهو قصر آل كابيوليت : تخفت جميع الأضواء على الخشبة ، وتتركز حول الحبيبين ، بهذه الطريقة يستطيع المصمم أن يؤكد قوة لحظة اللقاء ، كما يستطيع أن يؤكدها بالموسيقى . كذلك فعل فى أوبرا فاجنر «تريستان وإيزوالدة» التى

صممها لمسرح «سكالا» فى ميلانو، فبدل أن يجعل الفصل الثانى يدور فى ظلام ضوء القمر (المشهد فى حديقة أثناء الليل) أراد أن ينقل توهج وتألق العاطفة فى قلبىْ الحبيبين ، فأغرق الخشبة بضوء دافىء ، يبدو كما لو كان شيئاً ينتمى لعالم آخر ، وكما لو أن الليل - رغم أنه يحيط الحبيبين - إلا أنه غير موجود بالنسبة لهما . وعند أبيا لم تكن الإضاءة فقط لتضيف الوهج والألق لما يحدث على الخشبة ، بل أيضاً لتصعيد الحالة العاطفية للمشهد من لحظة لأخرى ، وكان هذا يحتم ضرورة وضع خطة متكاملة للإضاءة شبيهة بالنوتة الموسيقية للأوبرا ، وواضح أن هذا كله قد أصبح أمرًا مألوفاً الآن ، لكنه كان فى ١٨٩٧ تجريبياً لأبعد الحدود .

ومن أوائل الذين حاولوا التجريب فى إستخدام الإضاءة الراقصة الأمريكية لوى فيللر ، التى كانت حدثاً هاماً حين قدمت رقصاتها فى باريس فى ١٨٩٢ ، فأشاد بها النقاد والفنانون أيضاً ، مثل رودان الذى قال عنها إنها « امرأة موهوبة » ، لكنها اليوم كادت أن تنسى تمامًا ، رغم أنها ألهمت كثيرين من مبدعى « الفن الجديد » ، وكتب عنها مدير « الكوميدى فرانسيز» : « من المؤكد أن ثمة إمكانات جديدة ستتطور فى الفن المسرحى ، وسوف تُعد الآنسة لوى فيللر صاحبة إضافة هامة فى هذا الصدد . . » . فى قلب العرض الذى تقدمه كانت ثمة صورة متحركة ، يبعث فيها الحيوية إسقاط الأضواء والشرائح الملونة عليها ، أما حركة ثوبها المصنوع من مئات الياردات من الحرير الرقيق ، والذى يسقط عليه الضوء من إتجاهات متعددة، فقد كانت تخلق تأثيرًا غير عادى ، ولعل أشهر رقصاتها وأهمها كانت « رقصة النار » والتى كان مطلوبًا لتنفيذها أربعة عشر كهربائياً ، يعملون وفق إشاراتها ودقات كعبيها ، وكانت تأثيرات اللهب والدخان يتم تنفيذها من خلال اللعب بالأضواء على مواد مزدوجة دوارة، خاصة من

الأسفل ، فقد كانت ترقص على سطح زجاجى . لقد بُنى لها مسرح خاص، كما أنشأت فرقة ومدرسة ، وكانت أول من قدم عروضاً فى مساحات مفتوحة فى الهواء الطلق ، وابتكرت مصابيح وآلات عاكسة ، واستطاعت - باستخدام المصابيح السحرية والستائر القطنية - أن تجعل الخشبة مساحة دائمة التحول ، لقد استبقت كثيرًا من إبداعات الوين نيكولايس ، كانت تجرد الخشبة من أى مناظر ، وتخلق الديكور عن طريق الجمع بين الضوء واللون والحركة ، ومثل كريج كانت تحلم بأن مسرح المستقبل يمكن أن يسمى « معبد الضوء » ، وفى هذا المسرح سيبقى الراقصون أشكالاً مجردة ، وستأتى الموسيقى من أوركسترا خفية ، سيكون مسرح الوهم الخالص ، يقدم الجو الموحى الذى كتب عنه أبيا ، والقادر على إستثارة خيال المتفرج . كتبت تقول :« إننى أعتبر عملى نقطة إنطلاق سيمفونية الضوء العظيمة ، التى ستحوّل مسرح المستقبل ، سوف يكون مسرح الوهم الخالص ، نحن لا نعرف القدر الكافى عن مصادر الضوء اللانهائية ، وعن الكنوز الكثيرة التى ينطوى عليها شعاع بسيط ساقط من مصدر الضوء . . » .

ربما لأن الموسيقى كانت إلهامه الرئيسى لم يحاول أبيا أن يفرض مناظره التجريدية على مسرحيات واقعية ، لكنه قصرها على عروض الأوبرا والشكسبيريات ، وعلى خلاف كريج ، أكد أبيا أهمية الممثل ، كان يعتبر المشهد المرسوم ذا بُعدين فى حين أن الممثل ذو أبعاد ثلاثة ، لهذا عارض الشكل التقليدى للتصميم المنظرى ، وتصميماته هو ، وكانت تتكون غالباً من المنصات والأعمدة والسلالم الصاعدة ، يمكن أن تخلق - بمعاونة الإضاءة - بيئة تستخدم المكان بأبعاده الثلاثة ، ويتحرك فيها الممثل بيسر وسلاسة .

فى ١٩١١ ، وفى منطقة هيلارو قرب درسدن ، أنشىء مسرح حديث لإميلى جاك دالكروز . وفق أفكار أبيا . وكانت النتيجة وحدة مترامية لمسرح مدرج ، وخشبة مفتوحة داخل مساحة محصورة . وأتاحت الخشبة غير المؤطرة بسلالمها ودرجاتها المتغيرة ، وأجهزة الإضاءة المرنة فيها ، لأبيا أن يخرج الفصل الثانى من مسرحية « أورفيوس وإيروديس » ، فأثار الإهتمام فى أوروبا وأمريكا ، وفى ١٩٢٦ صمم أبيا خشبة ضخمة متعددة المستويات تمثل مدخل « الجحيم » أما بالنسبة « لساحات الفردوس » ، فقد وضع تصميماً جعل فيه أناساً يسيرون ، ووراءهم سماء مفتوحة ، على سطوح مستقيمة ومائلة . وقد اعتبرهما كريج أجمل تصميمات قدمها أبيا .

وفى ١٩١٤ شغل أبيا وكريج مكانى الشرف فى المهرجان الدولى للمسرح الذى أقيم فى زيوريخ ، فى ذلك الوقت لم يكن أحدهما يعرف الآخر ، وذهب كريج ينتظر أبيا على محطة القطار ، « وعرف كلٌ منهما الآخر بالحدس وحده ، وحين كان أبيا لا يزال على مبعدة خطوات ، فتح كريج ذراعيه فى حركة ترحيب واسعة ، فبدا مثل طائر ضخم يفرد جناحيه . . » .

ورغم أن أبيا لا يتحدث الإنجليزية ، وكريج لا يعرف الفرنسية ، فقد ظل الرجلان يتحدثان طوال فترة الغداء ، حتى غطيا مفرش المائدة التى يجلسان إليها بالتصميمات والرسوم ، وفى لحظة كتب كريج اسمه على مفرش المائدة ، وكتب بعده اسم أبيا ، ثم كتب فوق هذا الأخير كلمة « الموسيقى » وأحاط الكلمتين بدائرة ، وتلاحظ جين ميرسيه أن هذا كان تلخيصًا صحيحًا للإختلاف بين الفنانيْن . . « فقد كانت إصلاحات أبيا تقودها وتحددها قوة رئيسة هى الموسيقى ، من هنا جاءت الدائرة حول اسمه ، تحصره ، فى حين بقى كريج حرًا . . حرًا حتى نهاية المفرش ! . . » .

ومثل كريج ، قدم أبيا أقل من « دستة » من العروض ، كان باحثاً عن الكمال ، لذا كانت تحبطه دائماً أبنية معظم المسارح الحديثة ، وكان يعتقد أن الفن الدرامى يمكن إصلاحه إذا أصلحنا ، أولاً ، المكان الذى ينمو فيه هذا الفن . كتب أبيا : « إن شروط التقاليد المتعسفة لقاعاتنا وخشباتنا ووضعها وجهاً لوجه مازالت تسيطر علينا ! ، فلنترك هذه المسارح لماضيها الميت ، ولنصمم نحن أبنيتنا لتعطى لنا المساحة التى سنعمل فوقها فقط . . » .

كان الناس يأتون من كل أرجاء العالم ليزوروا أبيا ، لكن كريج خطف معظم الأضواء لأنه كان رسامًا أفضل ، وكان كذلك كاتباً صاحب أسلوب ساخن ومتميز ، كان كريج انبساطيًا ، فى حين كان أبيا إنطوائياً ، هذا إضافة لأن كريج كان ممثلاً ، فكان يضفى على كل ما يقول أو يفعل مسحة درامية ، وبمعنى من المعانى ، فإن صورة كريج وهو يفتح ذراعيه مثل طائر ضخم ليحتوى أبيا بينهما قادرة على التعبير عن العلاقة بين الرجلين ، فالكثيرون يذكرون كريج ، رغم أن معظم أفكاره سبق إليها أبيا ، لكن مسألة التنافس ليست مطروحة بين أمثال هذين الفنانين ، الأمر كما يقول ستانسلافسكى : « فى أركان العالم المختلفة ، ونتيجة ظروف لا نعرفها حق المعرفة ، يحدث أن يفكر عديد من الناس ، فى عدد من المجالات المختلفة ، حول قضايا الفن ، على نفس الأسس الطبيعية للإبداع ، وحين يلتقون ، تأخذهم الدهشة لهذا الطابع المشترك بين أفكارهم جميعًا . ! » .

وحين تقدم به العمر ، استطاع أبيا أن يرى كيف تضرب أفكاره بجذورها فى كل مكان . كتب جاك كوبو ـ وهو الذى كان يقول عنه دائماً إنه أستاذه ـ بعد موته : « لقد قادنا جميعًا فى رحلة العودة إلى المبادىء الخالدة . والآن ،

نحن نمتلك المبدأ المنظرى ، ونحن آمنون ، نستطيع العمل على الدراما ، وعلى معنى المؤلف ، دون أن نثقل أنفسنا ، قليلاً أو كثيرًا ، بصيغ أصلية لإعداد الخشبة ، أو بنظم جديدة . إن كل شىء جاء بعده إنما نبع عنه ، ثم تغير » .

وحين مات فى ١٩٢٨ ، قام كريج بالحج إلى قبره : « إننى حزين لأنك لست معنا . . أنت ، أيها العزيز ، أكثر التعبيرات نبالة فى المسرح الحديث . . وبالنسبة لى ، فإن فى كل دراسة من دراساتك العظيمة عن المنظر المسرحى من الإمتلاء بالحياة والدراما . أكثر من أى شىء آخر أعرفه فى المسرح الأوروبى . . » .

(٨) - كوبو - أب المسرح الحديث

مع بداية القرن العشرين ، كانت جيرترود شتاين وإيرك ساتى يبحثان عن لون من الطزاجة والبراءة التى تشابه براءة الأطفال . أما جير ترود شتاين - التى تحدثت كثيراً عن البداية من جديد ، المرة بعد المرة - فقد اهتمت بتفحص العلاقات بين الكلمات ، ومقاطع الكلام ، واستخدام الزمن المضارع ، على حين رجع ساتى إلى أساليب التأليف الموسيقى التى عرفها الإغريق وأهل القرون الوسطى ، متجنباً الجهارة ، محاولاً أن يجعل كل نغمة مسموعة فى الوقت نفسه . وكان المثّال برانكوزى يبحث كذلك عن أكبر قدر من البساطة فى عمله ، وكان بوسعه أن يتخذ شكلاً واحدًا بسيطاً - مثل شكل البيضة - ويجعله أساس عمله ، محاولاً أن يجد الشكل الجوهرى وراء الخارج المرئى . وأصبح هؤلاء الثلاثة - وقد وحدَّ بينهم البحث عما هو أولِّى في الفن - أصدقاء حميمين .

وفى باريس ، فى الوقت نفسه . كان ثمة ناقد مسرحى يحلم بالعودة لبدايات المسرح ، إنه جاك كوبو ، الذى دخل مجال ممارسة المسرح متأخرًا ، فقد ظل سنوات طويلة ناقدًا دراميًا ، ولم يبدأ الإخراج إلا وهو فى الخامسة والثلاثين . فى يوميته ليوم ١٠ يوليو ١٩٠٥ ، كتب آندريه جيد : « إن

كوبو، وهو فى السابعة والعشرين ، يبدو أكبر بعشر سنوات ، فملامحه - فائقة التعبير - اعتصرتها المعاناة ، ذو كتفين عاليين راسخين كمن أعَّد نفسه لمهمة شاقة . . » .

فى ١٩١٣ أنشأ مسرح « الفييى - كولومبى » ، بهدف تحرير خشبة المسرح من تلك الآلية البغيضة والمؤثرات ذات الطابع الإستعراضى ، كان ، كذلك، متمردًا علىَ تلك العروض المنمقة الزائفة للكلاسيكيات التى يقدمها « الكوميدى فرانسيز » ، وهذه الطبيعية المسرفة التى يقدمها انطوان على « مسرحه الحر » . وجاء بيانه « مقال فى تحديد الدراما » لا يشابه تلك البيانات التى يكتبها عادة من يؤسسون مسرحًا جديدًا ، كان يثبت أفكاره بهدوء وتواضع : « نحن لا نشكل مدرسة ، ولسنا مسلحين بصياغة جاهزة ما ، نعتقد أن مسرح الغد لابد أن ينبثق عنها ، وهنا يكمن الفرق بيننا وبين المؤسسات المشابهة التى سبقتنا ، إننا لا نجترىء على أفضل مَن نعرف من هؤلاء ، أعنى المسرح الحر ، ولا ننتقص من قدر ما أنجزه مخرجه آندريه انطوان الذى ندين له بالكثير . لكننا نعتقد أنهم وقعوا فى هذا الخطأ الفاحش دون وعى، وهو أن يحددوا مجال عملهم ببرنامج ثورى . . إننا لا نعرف ما سيكون عليه مسرح الغد، لكننا ونحن ننشىء مسرح « الفيى - كولومبى » نحاول أن نهيىء مكاناً ، ملاذاً ، تأوى إليه آمال المستقبل . . » .

ومسرح كوبو هو ذاته رمز اختلافه ورجوعه للمصادر الأولى : مسرح مفتوح وبسيط لحدٍ مدهش ، دون أضواء قاعدة الخشبة ، ودون برواز للمسرح ، والديكور مستخدم بحرصٍ واقتصاد ، والجو الملائم لكل مسرحية يمكن خلقه تقريبًا عن طريق الإضاءة ، وإضافة عنصر أو اثنين من العناصر الضرورية . كتب إليه جرانفيل باركر - وكان واحدًا من

أصدقائه المعجبين به - : « المسرح هو فن التمثيل أولاً ودائماً وأخيرًا . . وأنت سرعان ما أدركت هذا . . » .

ويذكر نورمان مارشال أن التمثيل فى المسرحية الحديثة ، فى الفيبى كولومبى ، يبدو - للوهلة الأولى - واقعياً تماماً ، غير أن حجم العمل مختصر للحد الأدنى ، فكل إشارة أو إيماءة يتم إنتقاؤها من بين استجابات عديدة محتملة ، وهكذا تكتسب دلالتها . استطاع كوبو تحقيق واقعية تتجاوز طبيعية انطوان ، وتلك العروض الأولى التى قدمها مسرح الفن فى موسكو . وحين قدم كوبو ، فى ١٩٢٠ ، إخراجاً لمسرحية واقعية كتبها تشارلى فيلدراك دهش إنطوان - الذى كان ناقدًا دراميًا آنذاك - لنوع الواقعية الذى صوره على الخشبة ، كان الحدث يدور فى أحد مقاهى البحارة ، وإلى الخلف باب يوحى بوجود البحر من خلال اللعب بالأضواء ، وكان ثمة نضد طويل وثلاث موائد وعشرة مقاعد . وهذا كل شىء . كتب انطوان : « لقد تم خلق الجو بقوة تكاد تتجاوز حدود الإحتمال . . لم يعد الجمهور جالساً أمام صورة ، لكنه يجلس فى نفس المقهى إلى جانب أبطال المسرحية . هذا الإيحاء غير العادى لم يتحقق من قبل . . . ، ومثل هذا الاستبعاد الكامل «للعناصر المسرحية» سيؤدى ، لاشك ، إلى أداء تفصيلى كامل . . » .

فى ١٩١٣ اختتم كوبو بيانه بتلك الكلمات التى أصبحت ذائعة : « من أجل العمل الجديد الذى تحققه لنا منصة عارية ! » ، منصة عارية ، «مساحة فارغة » بعد أكثر من خمسين سنة سيتواصل هذا المسعى فى أعمال بيتر بروك وسواه . وفى واحد من أشهر عروضه « مقالب سكابان » لموليير ، جعل كوبو الحدث يدور فوق منصة عارية من الخشب ، معزولة وسط

خشبة المسرح ، ومضاءة من أعلى إضاءة قوية باستخدام مثلث إضاءة معلق يراه الجمهور كاملاً ، وكما فى مسرح «الكابوكى» يمكن لهذه المنصة أن تكون بيتاً من الداخل ، أو بهوًا فى قصر ، أو ساحة معركة . وتلك المساحة المحيطة بها يمكن أن تكون حديقة تحيط بالمنزل ، أو بحرًا يحيط جزيرة ، أو مستوى أدنى من المنزل نفسه ، ومرة ثانية ، كما فى مسرح الكابوكى فإن هذا التصميم يتطلب حركة وسرعة من الممثلين ، يتطلب تمثيلاً له طابع فيزيقى حقيقى .

كان لدى كوبو إحساس مرهف بضبط الحركة مع النغمة ، لكن هذا لم يكن أمراً مفروضاً من الخارج ، بحيث يبدو عمل مخرج استعراضى موهوب، لكنه كان يتطور عن النص تطورًا عضوياً ، وكان كوبو يقول لطلابه : «إن الأصالة الوحيدة فى التفسير - والتى لا تكون لغواً بلا معنى - هى تلك التى تنمو عن معرفة شاملة بالنص . . » ، كان يحس إحساساً عميقاً بالإيقاعات الكامنة وراء النص ، وفواصل الزمن بين مختلف عناصر الدراما ، والتى تشابه الفواصل فى الموسيقى ، ومرة أخرى هذا شىء شبيه بما يحدث فى مسرح الكابوكى ، حيث كانت الموسيقى ـ على نحو أو آخر ـ تظهر وتؤكد إيقاع المسرحية ، حتى فى مشاهد الأداء الصامت عند الكابوكى ثمة إيقاع أساسى كامن ، وكان الممثل الراحل ناكامو بيجوكو يضع انتظاماً أساسيًا لكل دور من أدواره ، وبمقدوره تحقيقه - بدقة شديدة - عن طريق التمثيل والحركة . وقد ورث ميشيل سان دينيس - الذى خلف عمه كوبو فى إدارة الفييى كولومبيه - هذا الحس المرهف بالتكوين الموسيقى فى المسرحية ، حتى أنه كان يعيد بعض المشاهد باستخدام ساعة ضابطة .

ولم يبق مسرح الفييى كولومبيى تحت إدارة كوبو زمناً طويلاً : سبعة

شهور ما بين ١٩١٣ و ١٩١٤ ، وستان أثناء الحرب العالمية الأولى فى نيويورك ، على مسرح « جاريك » حيث قدمت الفرقة أكثر من خمسين عرضاً ، وأخيرا خمس سنوات ما بين ١٩١٩ و ١٩٢٤ . ورغم هذه الفترة القصيرة فقد كان تأثير كوبو على المسرح تأثيرا بالغاً - قال جان لوى بارو عنه حين مات : إن كوبو هو البذرة التى أنبتتنا جميعًا - ليس المسرح الفرنسى فقط ، بل المسرح فى أوروبا وأمريكا جميعًا .

لقد كان جودون كريج هو الذى حث كوبو على الإستجابة لفكرة البحث فى الكوميديا ديللارتى كأساس لشكل درامى جديد يجب العمل بإتجاهه ، وخطابات كوبو إلى ممثليه ، خاصة إلى لوى جوفييه وشارل ديلان، بعد الزيارة التى قام بها لكريج فى ١٩١٥ - ١٩١٦ حافلة بالإشارات إلى هذا الشكل الإرتجالى وأهميته الحيوية فى تدريب الممثل . وقد تصور أن مثل هذه الدراسة يمكن أن تؤدى إلى إبداع شكل كوميدى جديد قادر على أن يجمع الناس معًا للمشاركة فى الضحك والتعرف . كان شكلاً من المسرح استطاع بيتر بروك أن يحققه أخيرا فى إخراجه « اجتماع الطير » فى ١٩٨٠ . وثمة سمة مهمة فى الكوميديا ديللارتى هى إستخدام الأقنعة لخلق أشكال استعارية وأنماط من الشخصيات أكبر من الحياة . وقد بدأ كوبو إستخدام الأقنعة فى كوميديات موليير أثناء جولة كان يقوم بها فى أمريكا فى ١٩١٧ و ١٩١٨ ، ثم أصبح إستخدامها فيما بعد جزءًا أساسيا فى برامج تدريب ممثليه ، وعلى نحو مشابه ، استخدم ممثلو بروك أقنعة من جزيرة بالى استخدامًا متألقاً وذكياً فى « اجتماع الطير » .

وترك كوبو كريج ليقوم بزيارة إميل جاك دالكروز فى جنيف ، وعن طريقه التقى أيضاً بأدولف أبيا ، ثم رجع كوبو إلى فرنسا مثقلاً بالخطط

والمشروعات لمدرسته ومسرحه . وتعد الفترة من ١٩٢١ إلى ١٩٢٤ هى التحقق المثالى لمدرسة كوبو للممثلين . كانت هناك مناهج تقدم للجمهور العام ، وأخرى للممثلين وسواهم من فنانى المسرح الذين يريدون أن يعرفوا المزيد عن حرفتهم، وثالثة للشباب الذين لا تتوفر لهم خبرة سابقة بالخشبة، لكنهم راغبون فى أن يكرسوا أنفسهم لحياة المسرح . ومع نهاية موسم ١٩٢٤ كان كوبو يزداد انغماسًا فى عمله مع هؤلاء الممثلين الشبان ، ويزداد ابتعادًا عن ممثليه . وهكذا أغلق مسرح « الفييى كولومبيى » فى ١٩٢٤ ، وانسحب إلى بورجندى مع ممثليه الشبان لأنه أحس بأن عليهم أن يجددوا قواهم عن طريق « معانقة الأرض » ، وهناك بدأوا العمل على موضوعات دون نصوص، والإرتجال بإستخدام الأقنعة ، والتدريب على مسرحيات « النو » اليابانية ، لأن هذه المسرحيات كما يقول كوبو « هى أكثر الأشكال التى نعرفها دقة وانضباطاً » ، وبالمقابل كانوا يدرسون المهارات التلقائية الضرورية لفنانى الكوميديا ديللارتى، وكان يهتم إهتماماً بالغاً بالمهارات الفيزيقية والتكنيكية عند الممثل، وكان يريد لممثليه أن يكونوا أحراراً كل الحرية فى استخدام الأداء الصامت أو الرقص أو الحركات الأكروباتية أو الارتجال كوسائل للتعبير الدرامى . وكان يريد - فوق كل شيء - إحداث تغيير جذرى : مسرح أكثر جماعية وحياة جماعية كذلك ، وكان يرى أن دوره هو دور المرشد الروحى « الذى يصفّى ، وينتقى ، ويشرح ، ويقيم التوازن، ويُحدث التناغم . . » ، وحيواتهم جميعًا موهوبة للمسرح عن طريق اللعب : الإحتفال بأعياد الميلاد ، والعودة للبيوت ، وسواها من الإحتفالات ، من خلال الإرتجال والغناء واللعب والرقص وتقديم أعمال جديدة .

فى ١٩٢٢ ، وقبل أن ينسحب كوبو وجماعته إلى الريف ، زار

ستانسلافسكى وفرقة مسرح الفن باريس ، ليقدموا عرضاً على مسرح «الشامب - ايليزيه » ، ومضى كل تلاميذ كوبو لمشاهدة الفرقة الروسية الشهيرة ، يتذكر ميشيل سان دينيس أن « بعضهم كان مهيأ لأن يضحك قبل أن يرى شيئاً . . كنا ذاهبين كى نشهد هؤلاء الواقعيين، هؤلاء الطبيعيين، معاصرى إنطوان ! ، رأينا « بستان الكرز » ذلك المساء . . وسرعان ما توقفت الرغبة فى الضحك . . كانت بداية زيارة ستانسلافسكى ومسرح الفن ذات أثر لا يمكن تقديره فى نفوسنا ، فللمرة الأولى نحس بأن إتجاهنا الكلاسيكى نحو المسرح ، وجهودنا لإبداع تمثيل واقعى له طبيعة جديدة ، واقعية متحولة عن الحياة ، أقول : إن هذا الإتجاه قد جُوبه بنوع أرقى من الواقعية الحديثة : واقعية تشيكوف . . » .

وفى ١٩٢٩ صدم كوبو الجميع بإعلان قراره المفاجىء بالإعتزال ، كان مايزال شابًا ، لم يتجاوز الثالثة والخمسين ، لكن إحساسه المتزايد بضرورة أن يكون بعيدًا من أجل تدبير ميزانية الفرقة كان يعنى أن يبقى ممثلوه الشباب دون إشراف ، وكان - فى ذات الوقت - لا يقوى على السماح لهم بأن يتطوروا وحدهم . ورغم أن هذا القرار كان مؤلماً بالنسبة له ، إلا أنه كان يعنى - على مستوى أعمق - اقرارًا من جانبه بأن عمله فى المسرح قد انتهى ، وأن ميشيل سان دنيس قد أصبح قادرًا على أن يتولى مسؤولية « أتباع كوبو » (وهو اسم التدليل الذى كان يطلقه عليهم زارعو الكروم فى بورجندى) ، ومن بين هؤلاء انتقى أعضاء « فرقة الإثنى عشر » وأعاد بناء خشبة « الفيبى - كولومبيه » ، وكشف عن تجاهل للوهم المسرحى الشائع بأكثر مما كان كوبو.

بدأت فرقة « الإثنى عشر » على خشبة « الفيى كولومبيى » فى ١٩٣١ ،

وكانوا قد عملوا معاً عشر سنوات تحت اشراف كوبو ، وكانوا جميعًا يجيدون الأداء الصامت والأكروبات ، وبعضهم يعزف آلات موسيقية ويغنى ، وكانوا جميعًا قادرين على خلق الشخصيات والإرتجال ، وقدمت الفرقة للجمهور الباريسى ريبرتوارًا متخصصاً من المسرحيات ، أبدع معظمه آندريه أوبى بالإشتراك مع أعضاء الفرقة ، كانت الموضوعات تدور حول موضوعات ذات شعبية واسعة ، ولا تعتمد الحبكة فيها على التطور السيكولوجى للشخصيات ، وفى العرض كانوا يحاولون ـ كما كتب واحد من النقاد ـ أن يعيدوا « الطبيعة » إلى العالم الزائف للمسرح فى باريس آنذاك.
أما لندن فقد اجتاحوها بنجاح رائع ، سيطرت الفرقة على مشاهديها بنطق أعضائها الواضح لمخارج الكلمات ، كما سيطروا أكثر وأكثر بأدائهم الصامت ، ويصف نورمان مارشال مشهدًا من مسرحية « معركة مارنى » ، وفيه يرمز لإنسحاب جيش كامل بجماعة قليلة العدد من الجنود المرهقين يجرجرون أنفسهم عبر الخشبة ، أرهقهم التعب لدرجة جعلت النصر والهزيمة لديهم سواء . عن هذا العرض كتب جيمس أجات : « ليس على الخشبة سوى أشياء قليلة تغطى جدران المسرح العارية ، والأرضية منحدرة بشكل مصطنع كى تتيح للممثلين أن يتحركوا على مستويات مختلفة ، وبعيدًا عن الخشبة بمسافة كانت ثمة فرقة موسيقى عسكرية تعزف ، ومن الجانبين تتقدم جيوش فرنسا ، ونحن نرى هذه الجيوش بعيون خمس أو ست نساء ريفيات يلبسن السواد ويتجمعن كما يمكن أن نراهن فى أية قرية فرنسية . . » ، ويصف أجات التمثيل بأنه النوع « الذى يبدأ حين تنتهى الواقعية . . لعب الفريق كله بدرجة من الفهم المتكامل والسيطرة بين مختلف الأفراد على نحو لا يمكن أن يقارن بشىء آخر . . إن هذا تمثيل

عظيم . . ربما أعظم التمثيل . . فعلى خشبة مسرح عار استطاع الممثلون أن يخلقوا ، لا عاطفة فرد أو إثنين ، ولكن هبَّة أمة بكاملها . . » .

وربما تعود طريقة الفرقة فى إعداد الخشبة وفى الأداء إلى موليير حين طاف مدن وقرى فرنسا ، يقدم عروضه فى خيمة أو فى الهواء الطلق ، أو فوق منصة مرتفعة عارية . كانت « المنصة العارية » - كما دعاها كوبو - هى أساس تصميم المناظر فى الفرقة ، منصة خفيفة قابلة للطى ، يمكن أن تنقسم إلى أربع منصات إذا كانت ثمة حاجة لخشبات مسرح صغيرة ، ويمكن أن توضع إحداها فوق الأخرى لتمثل - مع الإستعانة بسُلَّم - مقدمة سفينة نوح ، وأحياناً تضاف قطعة أو قطعات من العناصر المنظرية ، كما حدث فى مسرحية « المعركة » ، فقد صُورت القرية ببعض الأسقف وبرج الكنيسة ، مرسومة على نحو مصغر ، تحملها منصة صغيرة فى أحد الأركان ، ترتفع على أعمدة أربعة ، وخلفية الحدث أشبه بخيمة ، تشد من أطرافها الحبال ، فتلغى ضرورة وجود ستارة داخلية (سيكلوزامية) تشى بإمتداد المنظر . وفى مسرحية أوبى « دون جوان » خلق مشهد السوق بتصوير بعض شرفات البيوت فقط ، تربط بينها ممرات تؤدى إلى فتحات الخيمة ، ويلاحظ أشلى ديوكس أن « هذه الشرفات الخيالية الرقيقة نجحت فى أن توحى بالبيوت أكثر من تلك الواجهات المرسومة التى كان يمكن أن يُعدها الرسام . . وإذا كانت تخلق الإنطباع بأنها شبيهة بالدمى ، فإن هذا ملائم تمامًا ، لأن الممثلين الذين يستخدمونها ما يزالون مفعمين بروح الطفولة ، ولن يحدث لهم أبدًا أن يتصوروا شرفاتهم هذه على أنها حقيقة . . كما يتعامل المصممون مع آلاتهم ومنصاتهم . . » .

وكان ما يميز هذه الفرقة - ويتسق مع تقاليد كوبو أيضًا - أنهم وجدوا

أنفسهم سنة ١٩٣٤ - رغم نجاحهم الساحق فى عرض « دون جوان » جامدين يكررون أنفسهم ، فقرروا الإنسحاب إلى الريف ، استأجروا مزرعة فى ناحية « بومنوار » فى « اكسين بروفانس » وقرروا أن يقضوا أربعة شهور من كل عام فى الدراسة والتدريب ، وأربعة يقدمون فيها عروضهم داخل الأقاليم فى الهواء الطلق، والأربعة الباقية يطوفون فيها داخل فرنسا وخارجها. ومن يوليو إلى سبتمبر خططوا لأن يضموا إليهم عشرة طلاب محترفين ، غير أن هذه الحياة النموذجية دمرتها مختلف صور الضعف والهشاشة ، وهذا شيء إنسانى ، فتفككت الفرقة وانحلّت أواصرها ، ورحل سان دينيس إلى لندن يبحث عن طريق جديد ، ويبدو كما لو كان مستحيلاً أن يعمل الممثلون ويعيشوا تحت سقف واحد ، ولهذا يُصّر جروتوفسكى - المستفيد من فشل هذه التجمعات الفنية - على أن يأتى ممثلوه إلى العمل كل صباح ، ويعودوا فى المساء إلى بيوتهم وحيواتهم الخاصة.

ويمكن أن يتحدد فضل كوبو على المسرح إذا استعرضنا عددًا من أسماء أعضاء فرقة « الفييى - كولومبييه » ، فى فرنسا فقط سوف نجد : لوى جوفييه (الذى قال : إننى أدين له بكل شيء) ، شارل ديلان ، جاستون باتى ، اتيين ديكرو ، ميشيل سان دينيس ، جان فيلار ، مارسيل مايسو، جان داستى ، جورج ولودميلا بيتوف ، سوزان بنج .

كانت جماعة الممثلين فى بورجندى ، بقيادة كوبو ، يحملون معهم خشبة مسرحهم أنّى يرتحلون ، وقد أتاح لهم هذا أن يلعبوا فى أى موقع ، وكان كوبو يرى أن عمل الممثلين فى إعداد الخشبة وتهيئة أنفسهم للعمل هو جزء أساسى من فعل الأداء . ها هو يصفهم : « يمكنك أن ترى الممثلين

متوقفين ، يغنون فى ساحة قرية ، ويؤدون لعبة جماعية يتسلقون خلالها خشبتهم المحمولة ، ثم تحدث الكوميديا ، أو بالأحرى الأسطورة ، عن طريق الأقنعة ، وشيء من الموسيقى ، وأشباح ، وفلاح عجوز ، وساحر ، وأمير ، وقتلة ، وشياطين . وأخيرًا يتبدد الحلم ، وتطوى الجماعة الصغيرة ستائرها ، وتجمع أشياءها ، وتطفىء مصابيحها ، وتمضى . . » .

كتب فنسنت فنسنت ، وهو ناقد من لوزان ، عن عملهم فى ذلك الحين : « لا شك فى أنهم قد نزعوا عن المسرح سموم تلك اللفظية الغنائية ، وقاموا بعمل يشبه عمل الجراحين . لقد وسعوا مجال التعبير لأنهم يعرفون كيف يعودون إلى مصادر التقليد . . مثل أطفال حكماء ، كان أتباع كوبو يعرفون كيف يشذبون ، وُيبسِّطون ، ويوضحون . . » .

لقد بدأ البحث عن مسرح فقير مع كوبو ، وهى رحلة قادت إيجينيو باربا وممثليه إلى أعالى جبال سردينيا وقرى جنوب إيطاليا ، وقادت بيتر بروك وممثليه عبر إفريقيا ، لا يحملون سوى بساط يستخدمونه كخشبة مسرح ، وآلات موسيقية قليلة ، وبعض أعواد الخيزران ، وصناديق من الورق المقوى ، وزوج من الأحذية . والبحث هو أيضاً تساؤل ، مثل التساؤل عن الكأس المقدس . كيف يمكن تهذيب أى شىء إلى حده الأدنى ، وبلوغ أكثر منابعه قوة ، الفعل الأساسى ، والصوت الأساسى ، والإنفعال الأساسى؟ ، هكذا تساءل بيتر بروك ، وقد يقتضى الجواب العمر كله . إنه أمر بالغ الصعوبة . وقد حاولت جماعة بعد الأخرى هذا البحث وأخفقت . وكوبو نفسه قد أيقن أن جماعة المسرح العضوية يجب أن تكون طريقة للحياة كما هى طريقة للعمل . ويجب أن يعانى الممثلون أقصى درجات الفناء فى عملية كشف الذات ، فعليهم أن ينضوا عنهم شخصياتهم الخارجية ،

وطرائقهم فى السلوك ، وعاداتهم ، وتوافههم ، وعُصاباتهم ، وحيلهم ، وكليشيهاتهم ، ومخزون إستجاباتهم ، حتى توجد لديهم حالة أسمى من الإدراك . إن كل تدريبات جروتوفسكى ، وتدريبات بيتر بروك ، وتدريبات باربا ، وسواهم من الجماعات التى تنشد المسرح الفقير ، هدفها الحقيقى روحى ليس جسدياً ، البحث عن فن عضوى يحدث كأنه بغير جهد ، وهذا يتطلب أن يفقد الممثل أناه .

يقول جان لوى بارو : « إن كوبو بالنسبة لنا ، هو أب كل المسرح الحديث . . » .

(٩) - رينهاردت وبيسكاتور وبريخت

إذا كانت الطليعية قد وجدت فى روسيا رائدها العظيم كونستانتين ستانسلافسكى ، وفى فرنسا آندريه أنطوان ، وفى إنجلترا ج ن . جرين ، فإن رائدها فى ألمانيا كان ناقداً مسرحياً هو أوتو براهام ، تأثر بأعمال أنطوان ، فكوّن فرقة ، ودرب عدداً من الممثلين على الأسلوب الطليعى الجديد ، وكما كان الأمر عند ستانسلافسكى وأنطوان ، فقد كان ممثلوه فى البداية من الهواة . وقد حاول براهام أن يحرر المسرح الألمانى من عروضه البالية المتخلفة ، ويدخل به المجرى الرئيسى للدراما الأوروبية .

وكان واحد من أكثر ممثليه موهبة فى « المسرح الألمانى » هو ماكس رينهاردت ، الذى خلف براهام كمديرفنى للمسرح ، وهو فى الثانية والثلاثين ، وعلى الفور بدأ سلسلة من العروض سرعان ماجعلت برلين أحد مراكز المسرح المهمة فى أوروبا ، وليقينه بأن المسرحيات المختلفة تتطلب

بيئات مختلفة من أجل إعداد الخشبة ، فقد وضع خطة لإنشاء مسارح ثلاثة : بيت صغير وحميم لتقديم الدرامات السيكولوجية الحديثة ، وقاعة أكثر اتساعاً للريبرتوار الكلاسيكى ، ثم مسرح ضخم مدرج لتقديم العروض الملحمية الكبرى . هذه الخطة ثلاثية الجوانب تم تحقيقها قبل أن يتصور أحد ما حدث فى المسرح القومى فى لندن بعد ذلك من وجود ثلاثة مسارح تحت سقف واحد ، وتم بناء المسرح الصغير إلى جانب المسرح الألمانى ، وكان يتسع لأربعمائة مقعد ، وقد أفتتح فى ١٩٠٦ بتقديم مسرحية إبسن «الأشباح » . فى الجو الحميمى لهذا المسرح كان الجمهور يشعر أنه فى نفس المكان مع شخصيات تشيكوف أو سترينبرج أو إبسن . لكن ما جعل رينهاردت شخصية شهيرة على مستوى العالم هو عمله مع المسرح الألمانى ، ونتيجة تأثره بأفكار كريج وأبيا ، فقد استغنى عن الألواح المرسومة ، والمناظر الصلبة ذات الأبعاد الثلاثة ، وفى ١٩١٠ قام بإخراج « أوديب ملكا» على ساحة « سيرك تشومان » فى فرانكفورت ، كان يحاول إستعادة إختلاط الممثل والمتفرج الذى كان يميز المسرح الإغريقى الكلاسيكى . يصف بازل دين فى سيرته الذاتية بعنوان «سبعة عصور» هذه التجربة : «كانت ساحة السيرك التى تتسع لخمسة آلاف شخص مكتظة حتى الأبواب ، واستولى علىّ تماماً التأثير الإنفعالى لهذا العرض الهائل ، وأنا أستمع إلى تلك الأصوات الألمانية القوية ، وأرقب الساحة الشاسعة للسيرك مليئة بالجماهير المدربة التى تهتف : « أوديب ، أوديب ! » تحت الأضواء الكاشفة . كان هذا عرض - ساحة بكل المقاييس ، وهكذا ، فإن التجريب

فى هذا النمط من الإخراج قد سبق إليه ماكس رينهاردت قبل حوالى الخمسين عاماً . . » .

هذا العرض ، ثم عرض « الأورستية » فى العام التالى ، قدما على خشبة الساحة ، وراءها درجات سلم عريضة صاعدة ، على قمتها أعمدة ضخمة، كانا تجسيداً قوياً لأفكار كريج وأبيا . وقد سعى رينهاردت إلى إغراء كريج بأن يصمم له ، لكن المطالب غير المعقولة لكريج ، وغيرته البالغة على تصميماته ، أجهضا كل آمال رينهاردت .

وقد استمتع رينهاردت بالعمل على ساحة سيرك تشومان حتى قرر أن يجعله حجر الزاوية الثالث فى امبراطوريته المسرحية . وقد غيّر اسمه إلى «بيت العروض الكبيرة » ، وافتتح بعرض الأورستية فى ١٩١٩ .

كان رينهاردت يأمل أن يحتوى هذا المسرح الحياة الحديثة ، كما كانت الحلبة العظيمة - يوماً ما - تحتوى كل حياة الإغريق ، ولكن دون طريقة تقليدية فى الحياة ، وعقيدة مشتركة فقد كان هذا المسرح محكوماً عليه بالإخفاق ، وما نجح فيه - خلال عمره القصير ، تحت إدارة رينهاردت - هو نجاح مخرج إستطاع اللعب بالعواطف الشائعة ، مستخدماً كل الإمكانات المسرحية للإضاءة واللون والحركة والموسيقى . وكانت قمة المفارقة والمأساة - كما تشير هيلين كريش شينوى - أن تتحقق رؤية رينهاردت أروع تحقق فى مظاهرات نورمبرج الحاشدة ، حين انصهر الشعب الألمانى فى أيديولوجية مشتركة ، ووقع فى أسر أسطورة بالغة القوة والعنف .

ومثل ميرهولد – الذى كان يشبهه فى وجوه كثيرة رغم أن رينهاردت كان مخرجاً أكثر اقتداراً وقدرة على الإنجاز ـ كان يستعير ، بحرية كبيرة ، من تقاليد أخرى ، وربما كان كل الفنانين العظام يفعلون فعله . تصرِّح مارثا جراهام فى « كراسة ملاحظاتها » : « أنا لصة ، ولست أخجل لهذا ، إننى أسرق الأفضل حيث يوجد ، إننى أسرق من أفلاطون وبيكاسو وبرترام روز . . أسرق من الحاضر ومن الماضى المجيد ، ثمة أشياء كثيرة رائعة لأتخيل سرقتها ، هكذا أقف متهمة بأننى لصة ، ولكن مع تحفظ واحد : أظن أننى أعرف قدر ما أسرقه ، وأصونه دائماً وأرعاه . . » .

وأعظم العباقرة – كما يقول إيمرسون – هو أكثرهم ديْناً . ، فليس المهم ما يتم أخذه عن التراث أو المصادر ، لكن المهم الإستخدام الذى من أجله تحدث الإستعارة . وقد بلغ المسرح فى هذا القرن حداً بالغاً من الثراء نتيجة اتصاله المتزايد بثقافات ومصادر مختلفة .

كان هدف رينهاردت الأسمى هو تحرير المسرح من قيود الأدب ، كان يقدم المسرح من أجل المسرح ، أو كما أشار أحد نقاد المسرح الإنجليز ، أشلى ديوكس ، بوضوح : « إذا لم يكن رينهاردت يقدم لنا الدراما الإغريقية ، فما ذا يقدم ؟ جواب السؤال أنه يقدم « الرينهارتية » أو جوهر الدراما كما استقطره هو . . » ، ولأنه كان انتقائياً مثل ميرهولد وبروك ، فقد لعب على مختلف نغمات التجديد المسرحى ، فأخرج كل مسرحية من لون خاص بطريقة خاصة ، وكان يؤكد دائماً . . أنه ليس هناك أسلوب واحد أو

طريقة واحدة ، فكل شيء يتوقف على تحقيق الجو الخاص بالمسرحية وبث الحياة فيها » ، وقد نجح فى أن يكون مسرحياً لأبعد مدى ممكن ، كان يتناول الواقعية ويشحنها بالطاقة الشعرية ، مضيفاً إليها بعداً جديداً . قدم مارتن إيسلن فى كتابه « ماكس رينهاردت - راهب التمسرح رفيع المكانة » واحداًمن أفضل التفسيرات له ولعمله : « يبدو لى أن إنتقائية رينهاردت المزعومة إنما هى تعبير عن عالميته وانفساح أفقه . لأنه كان مستلباً تماماً تجاه فن التمثيل ، تجاه كل إفصاح عن غريزة التمثيل ، أو تجارة التمثيل ، أو حرفة التمثيل ، أو الطاقة الروحية التى يبعثها التمثيل، فقد أراد أن ينقل المسرح إلى كل زاوية وركن من الحياة الإنسانية : من العروض الخاصة أمام حفنة من الضيوف المدعوين إلى العروض فى ميادين المدينة وساحات المعارض التى يشهدها الآلاف . . » .

كان يبتهج كثيراً بالآثار السحرية التى يحدثها الضوء وبالإثارة التى تحدثها آليات الخشبة قدر إبتهاجه بأكثر ألوان الأداء التمثيلى صرامة أمام حوائط أو ستائر عارية . كان رينهاردت جرمانياً وقوياً معاً ، وكان موهوباً فى تنظيم المؤثرات ووضع تخطيط للعرض حتى أدق التفاصيل . أما تجديداته فى الإضاءة - وهو قد أوحى بتطويرات تكنيكية لأنه كان يقدم للكهربائيين المتخصصين المواصفات المطلوبة بدقة - فقد تم نسخها فى كل أوروبا . وعلى سبيل المثال ، فقد جاء بازل دين إلى برلين يتعلم من رينهاردت إضاءة عرضه الشهير « هاسان » وكيفية عمل المسرح الدوار . وأدت عروض مثل «المعجزة » الذى طاف العالم كله ، إلى تغييرات فى تكنولوجيا الخشبة حيث

قدمت. كان رينهاردت هو سيسيل دى ميل المسرح ، فكل شيء كان يسجَّل بدقة ، وتوضحه الرسوم والأشكال ، وكانت نسخة المخرج أكثر تفصيلاً من « سكريبت » التصوير فى الفيلم السينمائى ، وكانت هذه الكراسة هى الخطة الرئيسة للعمل . تحت قيادة رينهاردت أصبح المخرج رأس فريق من الفنانين والفنيين .

عند رينهاردت ، كان العالم كله خشبة مسرح ، وقبل لوكا لونكونى بزمن طويل ، كان يعد عروضه فى الميادين ، والشوارع ، و إلى جوار البحيرات ، والكاتدرائيات ، والبيوت الخاصة . وإذا كانت المسارح فى برلين ولندن ونيويورك قد تحولت لكاتدرائيات بفضل عرضه « المعجزة » ، فإن هذا شيء هيِّن إذا قورن بعرضه « كل إنسان » فى ساحة الكاتدرائية فى سالزبورج ، أو عرضه « فاوست » على سفح جبل فى سلزبورج أيضاً . بالنسبة للعرض الأول فقد وسَّع مساحة الخشبة لتشمل المدينة كلها : وُضع الممثلون فوق أبراج الكنائس فى أنحاء المدينة ، ينا دون باسم « كل إنسان» ، وفى النهاية ، حين هبط المساء ، وتم قبول روح الإنسان فى الفردوس أخيراً ، أضيء مدخل الكاتدرائية وفُتحت أبوابها الهائلة وصدحت موسيقى الأرغن ، وتصاعد غناء الكورس ، وبدأت أجراس الكنائس الكثيرة فى المدينة دقاتها . واليوم ، نستطيع أن نرى تأثير رينهاردت المستمر فى عمل المخرج الألمانى بيتر شتاين ، والمخرج الإيطالى لوكادونكونى .

وإذا كان رينهاردت قد أخرج عروضه على قياسٍ ملحمى ، فإن أحد

تلاميذه ، إيروين بسكاتور هو الذى صاغ هذا التعبير « المسرح الملحمى » فى العشرينيات ، وكان رائد ما أصبح يعرف بالمسرح الوثائقى أو التسجيلى . وقد أثار بسكاتور الإهتمام فى برلين بسلسلة من العروض التعبيرية استخدم فيها آلات معقدة وباهظة النفقات إستخداماً متميزًا ، فقد أقام رافعة أمام الخشبة ، وجعل جسراً ذا دعامة واحدة فى منتصفها ، يمكنه أن يتحرك صعوداً وهبوطاً ، وكانت أجزاء من الخشبة كذلك يمكنها أن تعلو أو تهبط أو تدور أو تنزلق ، وفوق البرواز المسرحى تتدلى الشعارات الشيوعية ، والأضواء الكاشفة تتوجه إلى الجمهور ، وأصوات السيارات على الخشبة ، ومكبرات الصوت تدوى ، والطبول تقرع ، والآلات تهدر ، والجيوش تتحرك ، والجماهير تهتف ، والمدافع تطلق بدوِّى صاخب . بابتكاراته ، وتجديداته ، وتقنياته الجديدة فى العرض ، واستخدم عناوين للمشاهد ، والفوتو مونتاج ، وإسقاط الصور ، ومستوى منفصل من الخشبة على محور دوار ، و الخشبة المدورّة ، وأرضية الخشبة الشفافة (التى استخدمتها للمرة الأولى لوى فوللر) واستخدام الفيلم ، بكل هذا أثرى بسكاتور تقنيات المسرح لأبعد الحدود . وقدر ما كانت هذه التقنيات مدهشة، فقد استخدمت لتحقيق هذف واحد دون سواه : تقديم الحقيقة على نحو أكثر ضبطاً وجدارة بالتصديق ، منح الدراما سلطة توثيق الأحداث . كان يرى المسرح جزءاً متكاملاً من وسائل الإعلام ، ومن ثم فإن هدفه نشر المعلومات. كتب : « إن نقطة إنطلاق العمل فى مسرح بسكاتور ليس التقويم الجمالى للعالم ، بل الرغبة فى تغييره . . » ، فالمجتمع الجديد بحاجة

ماسة لخلق مسرح جديد ، ومن أجل تحقيق هذا الهدف لابد من تدمير المسرح البورجوازى القديم ، وعلى المسرح أن يصبح جزءاً من النضال الاجتماعى ، ووسيلة تستطيع الطبقة العاملة من خلالها أن تحدد وعيها الذاتى .

برتولد بريخت - الذى عمل تحت قيادة رينهاردت أولاً ، ثم مع بسكاتور فى « مسرح الشعب » ببرلين بين ١٩١٩ و ١٩٣٠ - وصف محاولة بسكاتور بأنها أكثر المحاولات ثورية لإضفاء طابع تنويرى ونبَّاء على المسرح ، فعند بسكاتور كان المسرح برلماناً ، والجمهور هيئة تشريعية ، لم يكن يريد مجرد أن يقدم لجمهوره خبرة جمالية ، بل أن يستشيرهم لإتخاذ مواقف عملية إزاء قضايا تتعلق برخائهم ورخاء بلادهم ، وكل الوسائل التى تحقق هذه الغاية وسائل مشروعة ، وكان « المسرح الملحمى » هو الإسم الذى أطلقه بسكاتور على هذا الشكل الجديد من الدراما ، بالنظر إلى مداره الواسع ، وإحالاته المستفيضة إلى العالم اليومى وراء أضواء الخشبة .

وكان المثال الذى يتطلع نحوه بسكاتور - و الذى لا يمكن أن يتحقق إلا بتكلفة باهظة - هو آلة مسرحية ، تكنيكية مثل الآلة الكاتبة ، ولكن بإستخدام تكنولوجيا ترمز لوعى القرن العشرين : « إن ما نحن بحاجة إليه ليس مسرحاً ، بل مجمعاً هائلاً به جسر متحرك ، ورافعات ، وأذرعة ممتدة على محاور ، ومنصات عملية معترضة ، يمكنها أن تنقل أثقالاً تبلغ عدة أطنان حول الخشبة بضغط من القاع . . » .

ورغم أن بسكاتور كان يسعى لمسرح يجب أن يكون علمياً وعقلياً وموضوعياً فى نهجه التوثيقى ، إلا أن المفارقة كانت فى أن عمله أدى إلى عكس النتائج المطلوبة غالباً ، ففى عرض « راسبوتين » الذى كان يعتبره أكثر عروضه نجاحاً فى العشرينيات ، فإن الجمهور لم يصبح مشاهدين فقط ، بل مشاركين فى الدراما العظيمة لانهيار الإمبريالية ، حتى أنهم فى النهاية انضموا - على نحو تلقائى - إلى الممثلين المحتشدين على الخشبة وغنوا معهم نشيد الأممية .

مثل رينهاردت وبريخت وكثيرين غيرهم ، غادر بسكاتور ألمانيا فى ١٩٣٣ إلى أمريكا . ولمدة جيل على وجه التقريب ، لم يعد للمسرح الطليعى وجود فى ألمانيا ، وخلال هذه الفترة كان بلا مسرح ، ثم فى ١٩٦٢ - ولمدة أربع سنوات حتى موته - أصبح مدير « مسرح الشعب » فى برلين الغربية ، وارتبط بموجة جديدة من كتاب المسرح التسجيلى أو الوثائقى ، أخرج عملاً لكل منهم : « النائب » من تأليف هو شوت ، و « مسألة ج. روبرت أو بانها يمر » من تأليف كيبهاردت ، و « التحقيق » من تأليف بيتر فايس . ودون بسكاتور لم تكن مسرحية « النائب » لتمثل أبداً على الخشبة ، ومن جديد بدأ الناس يتحدثون عن بسكاتور وشجاعته . وأجاب هو : « الشجاعة ؟ أنا لا أعرف ما هى ، كل ما فعلته دائماً هو ما هو ضرورى . . » . إن الأعمال التى قدمها خلال السنوات الأربع الأخيرة من حياته كشفت ، من جديد ، السبب وراء أعماله كلها . كان فيها - مثلما كان فى حياته كلها - باحثاً . قال : « إن ما يجب أن أجده هو

مسرحيات صعبة ، قاسية ، مشبعة بالحقيقة ، مسرحيات لم توجد أبدًا . »، والحقيقة أنه أسمى مسرحه هذا الجديد «مسرح البحث» .

فى الثلاثينيات . بدأ بريخت - مستندًا بأفكاره على نظريات بسكاتور - يطورّ شكله الخاص من المسرح الملحمى . وكان بسكاتور مصيبًا حين قال : « إن المسرح الملحمى بدأ معى ، أساسًا ، من حيث الإخراج ، ومع بريخت، أساسًا ، من حيث النص » . وعلى حين رجع بريخت إلى خط الحكاية ، رجع بسكاتور إلى الوثائق ، لكن بريخت أيضاً كان يعتبر الدراما شكلاً جادًا من علم الاجتماع العملى ، كان يهدف لتغيير المجتمع عن طريق إخضاع أيديولوجياته للفحص الدقيق المتأنى . قال يومًا « إن الحقيقة عيانية» ، ومسرحياته - رغم أنها حكايات - تعتمد على الحقيقة . فى مسرحية « الأم » - على سبيل المثال ـ فإن الأرقام والإحصاءات الحقيقية تُسقط على خلفية الخشبة ، حتى يستطيع الجمهود قياس الحيوات الخاصة «المبتكرة » للشخصيات بمقياس التسجيل « الموثوق به » لحقائق التاريخ .

إن برتولد بريخت - الذى مات فى ١٩٥٦ ، قبل أستاذه بعشر سنوات - من أكثر الشخصيات تأثيرًا فى المسرح منذ الثلاثينيات ، وفرقته « البرلينر انسامبل » التى تكونت فى ١٩٤٩ كانت ظاهرة مهمة من ظواهر ما بعد الحرب . كتب كينيث تينان فى ١٩٥٦ : « فى كل جيل . يكتشف العالم طريقة جديدة لرواية الحكاية ، وفى هذا الجيل كان برتولد بريخت هو الذى راد الطريق : كاتباً مسرحيًا ومديرًا للبرلينر انسامبل . . » .

لقد رفض بريخت طبيعية ستانسلافسكى أو رينهاردت ، من حيث أنها تقدم فقط صورة محدودة لعلاقة الإنسان بعناصر خاصة من بيئته ، مثل عائلته أو مكان عمله ، لكنها تخفق فى تقديم هذه الصورة على أرض أكثر عمومية ، وهى علاقته بمجمل مجتمعه . ويرمز إستبدال ستارة خلفية المسرح المرسومة بستارة عارية إلى مشهد أكثر عالمية وأقل خصوصية ، ومرة ثانية ، لوحظ افتقاد المسرح للحائط الرابع ، فهذا كما لاحظت فيرجينيا وولف عن الرواية الطبيعية « تؤدى إلى هروب الحياة » .

وعند بريخت فإن هدف الدراما هو « أن تعلمنا كيف نبقى على قيد الحياة» ، فبدل مشاعر الجمهور عليهم أن يفكروا . كان بريخت يهدف إلى إثارة رد فعل بدل تشجيع هذا اللون من الإذعان السلبى الموجود فى المسارح البورجوازية القديمة ، وكان يعمد دائما إلى إعادة كتابة المسرحية، أثناء العرض ، حسب إستجابات الجمهور ، ومن ثم تصبح المسرحية «مواجهة» أو « تجربة » ، ويلعب جمهورها دورىْ المفسر والناقد معاً ، ومثل بسكاتور، لم يكن بريخت يثق بالكاتب أو المخرج المستقل بذاته ، بل كان يعمل دائماً وسط فريق من المساعدين ، الذين لم يكن عليهم فقط أن يبحثوا التفاصيل التاريخية ، بل كان يشجعهم على إبداء آرائهم الخاصة أثناء التدريبات ، وعلى هذا النحو فإن النص يبقى دائماً « مرتجلاً » دون طبعة ثابتة ونهائية . إن تكنيك بريخت - كمخرج وكاتب معًا - يمكن وصفه بأنه « إصلاحى » بحق ، ومسرحياته التى كان يصفها دائماً بأنها «تجارب» أو « محاولات » ، هى مثل كل أعمال المسرح التجريبى ، فى سعيها لأن تتعدل وتتحسن وتتقدم .

وكان ينتظر من ممثلى البرلينر إنسامبل أن يقدموا فكرة الشخصية لا أن يتوحدوا بها إنفعاليًا كما دعا ستانسلافسكى ، ومن ثم لم يكن مطلوباً من الممثل أن « يكون » جاليليو . ولكن أن « يقدمه » ، ولتحقيق هذا الهدف كان بريخت يُصر دائماً أثناء التدريبات على أن يقدم الممثل لسطور دوره بكلمة « قال » أو «قالت » ، وهذا ما أسماه مارتن إيسلن « التمثيل بين علاقات التنصيص » .

ومثل ميرهولد ، كان بريخت يريد شكلاً من أشكال المسرح لا ينسى المتفرجون فيه أبداً أنهم فى صالة مسرح يشهدون إعادة تمثيل الماضى . ولهذا الغرض كانت الشخصيات تخرج من أدوارها ، وينتهى المشهد قبل بلوغ ذروته الانفعالية ، وفى فترات توقف مناسبة يتم إسقاط شرائح تحمل رسائل لتأكيد معنى المشهد ، وفى نهاية كل مشهد تسدل ستارة بيضاء قصيرة على الحدث. كان بريخت يهدف إلى «الإغراب» بالمتفرج ، وإقامة مسافة تحول بينه وبين الإستغراق الإنفعالى فى الدراما . وكلمة «إغراب alienation » ترجمة غير موفقة ، من حيث أنها تتضمن غياباً للتعاطف مع المسرحية ، أما الكلمة الألمانية vergremdung فتعنى جعل الموضوعات أو الأفكار المألوفة تبدو غريبة بهدف تمكين المتفرج من رؤيتها فى ضوء جديد ، ومن منظور مختلف . عن طريق هذا « الإبعاد » أو « الإغراب » يمكن للمشاهد - فيما يأمل بريخت - أن يتأمل الحدث الدرامى ويفكر فيه ويستخلص منه نتائجه الخاصة ، ومن ثم يصبح عضواً أكثر جدوى فى المجتمع . وبالفعل ، حدث فى ١٩٢١ ، لية إفتتاح عرض « طبول فى الليل » ، حاول بريخت أن

يجعل الجمهور يعنى أنه حين جاء إلى المسرح ، فقد جاء مشروطًا بتبنى إتجاهات مثالية لا علاقة لها بالحياة الواقعية ، فكانت الصالة مغطاة بإعلانات تقول : « طبتم مساءً ، أيها الرومانسيون »، وكان ثمة قمر صناعى يتوهج فى كل مرة يدخل فيها « البطل » إلى المسرح ، وباستخدام تلك العناصر المسرحية التقليدية إستخدامًا سافرًا أصبحت مسرحيات بريخت هى إهانات شخصية لجمهور البورجوازيين ، تضع توقعاتهم فى موضع الهزء الساخر .

وثمة سخرية أخرى يلاحظها ارنست بورمان تتمثل فى التناقض النهائى الكامن فى أن مسرح بريخت ظل حتى النهاية مصدر بهجة لكل أولئك المعرضين لحماسه المفرط . فى أحد عروض « أوبرا البنسات الثلاثة » ، التى كتبها بريخت للسخرية بالأوبرا التقليدية أو أوبرا « المطابخ » ، وضح أن أهدافه قد أخفقت تماماً حين غرق المتفرجون تماماً فى حبكة العمل ، وغادروا قاعة العرض وهم يُصَفِّرون أنغام كيرت ويل ، بل وجدوا أنفسهم يتقمصون شخصية بولى بيشوم ، إن كل وسيلة استخدمها بريخت لتحطيم « سحر » المسرح تحولت بين يديه إلى سحر ، وأضواء المسرح الكاشفة لا تغرب بنا قدر ماتشى بحب بريخت العظيم للمسرح ، بل إن إيقاع مقاطعة الحدث يصبح فى ذاته نمطاً شعرياً يبدد الهدف الذى استخدم من أجله . . «وكانت التراجيديا فى حياة بريخت كامنة فى حقيقة بسيطة : لقد كسب إعجاب وإحترام هؤلاء الذين اعترف لنا بأنه يزدريهم : الشعراء والمثقفين والغرب ، وفشل فى أن يكسب جمهور العالم الذى زعم أنه يكتب من أجله : الطبقة العاملة والحزب والشرق » .

بيتر شتاين الذى ظهر لأول مرة كمخرج فى ميونيخ . عام ١٩٦٧ ، حين قدم عرضاً مدهشاً لمسرحية إدوارد بوند « الناجى » ، وُصف بأنه خليفة بريخت الحقيقى . ومثل بريخت ، وبسكاتور من قبله ، ومثل جوان ليتلوود وورشتها المسرحية فى لندن ، أخفق شتاين فى أن يخلق جمهورًا من الطبقة العاملة . قال فى مقابلة لصحيفة « برفور مانس » الأمريكية : « إذا كنا نريد أن نمثل للعمال فيجب أن نكون واضحين إزاء حقيقة تفرضها طبيعة الأشياء من حولنا : إن المسرح لا يُستخدم كسلاح مباشر ، كأداة تحريض ، ثمة وسائط أخرى تفعل هذا على نحو أفضل . إذا أردنا أن نمثل للناس فيجب أن نعرف كيف يمكن إستخدام المسرح بحالته التى هو عليها الآن . لكن الطبقة العاملة ذاتها ليست مستعدة ، ولا هى راغبة ، بل غير مهتمة بأن يكون لها مسرح ، فهى ليست بحاجة إليه ، فى حين أن الطبقة الوسطى تعتقد بأنها « يجب » أن يكون لها مسرح ، إذن فنقطة إنطلاقى هى البقاء بمعناه الوجودى ، ما دمت أعمل مع الجمهور ومن أجله . . » .

وبدل أن يتبنى إتجاهاً ساخرًا نحو الجمهور الذى جاء بالفعل ، يتوجه شتاين نحو هؤلاء الذين لا يشعرون بالسعادة إزاء الحالة الراهنة التى تسير بها الأمور ، والقابلين للتغيير .

ومثل بريخت فى تعامله مع الكلاسيكيات ، فإن بيتر شتاين مهتم لا «بإعادة إحياء الفترة » ولكن بالمواجهة مع النص ، لا بطريقة أسطورية أو متعلقة بالأصل البدائى كما عند جيرزى جروتوفسكى ، ولكن بالبحث عن

دلالة سياسية تعنى الجمهور المعاصر . وهكذا ، ففى إخراجه لمسرحية «بيرجينيت » (وقد قدمت على مدى ليلتين ، مع ست ممثلين يلعبون المراحل المختلفة فى قصة بيير) ، لم يتردد فى قطع وتحرير وإعادة كتابة نص إبسن ، بحيث يصبح حكاية ممثلة لتلك المقولة الماركسية بأن عن طريق نبذ المفهوم البورجوازى للفردية ، والدخول إلى الجماعية ، يمكن للإنسان أن يحقق ذاته ، وأن يخلق الشروط التى يصبح فيها تحقيق الذات إمكانية متاحة للجميع ، لا للقلة ذات الإمتيازات وحدها .

وجه المفارقة أن شتاين وفرقته من الممثلين هم ـ من وجهة نظر مسرحية ـ من القلة ذات الإمتيازات فى مجتمع رأسمالى : فهم ملتزمون فقط بأربعة عروض فى كل سنة ، وقادرون على أن يخصصوا ثلاث أو أربع سنوات لإعداد عرض واحد ، وهذا مسرح لا مثيل له فى أى مكان من العالم الغربى، وعرض شتاين لمسرحية شكسبير « كما تهوى . . » على مسرح شاوبوهن » فى برلين ، والذى أشاد به الكثيرون واعتبروه أهم عرض لعمل من أعمال شكسبير منذ قدم بيتر بروك « حلم منتصف ليلة صيف » ، إنما جاء بعد فترة - دامت أربع سنوات - من البحث فى كل التفاصيل عن إنجلترا فى عصر إليزابيث بما فيها زيارة لإنجلترا قام بها كل أعضاء الفريق ، كذلك قامت الفرقة برحلة إلى روسيا خلال البحث لتقديم مسرحية جوركى «أهل الصيف » ، ورحلة إلى اليونان أثناء إعدادها لمسرحية «عابدات باخوس » . قدم عرض « كما تهوى » فى استديو سينمائى هائل فى ضواحى برلين ، وقد مضى العرض بمفهومات إعداد الخشبة عند أوخلبكوف إلى

مداها ، وتم تنفيذه بكل الدقة والبراعة المعهودة عند رينهاردت . قدّم القسم الأول من المسرحية فى قاعة ضيقة أحيط محيطها كله بالخشبات ، ووقف المتفرجون فى المنتصف ، على غرار ما فعلته إيريان مندشكين فى عرضها الشهير « ١٧٨٩ » . والحقيقة أن العرض استخدم كثيرًا من التكنيكات التى سبقت إليها ، على ذات النحو الذى قدمت به «الرويال شكسبير كومبانى» عرض «نيكولاس نيكلبى» مستخدمة نفس التقنيات التى سبق إليها مايك الفريدز وفرقة «الخبرة المشتركة». مرة ثانية، على طريقة أوخلبكوف، قام شتاين بجمع مشاهد البلاط الباكرة، ثم قام بتعشيقها ، بحيث كانت تتداخل، أو يتم أداؤها فى ذات الوقت، بهدف وضع المعلومات، دراميآ، تحت المجهر.

ثم يقاد الجمهور عبر ممشى طويل ، ويتقدمون واحدًا بعد الآخر – كما فى عمل أندرية جريجوزى « أليس فى بلاد العجائب » – إلى استديو شاسع الأرجاء ، تحول كله إلى بيئة الغابة ، على نحو لابد أنه كان يدخل البهجة إلى قلب رينهاردت . مرة ثانية ، كما حدث فى عرض شتاين الاحتفالى « أهل الصيف » فقد تم غرس أشجار حقيقية ، وزرع قمح حقيقى ، وكانت ثمة بركة ، وأنشطة ريفية من كل لون تحيط بالجمهور الجالس الآن . ويتم تقديم الأحداث أعلى الجمهور وأسفل منه وفى وسطه ووراءه . هنا مسرح البيئة فى أقصى درجات الإسراف ، أرض عجائب حقيقية ذات رؤية مذهلة .

كان كل عرض على مسرح « شاوبوهن » على هذا القدر من الإثارة

والحفز على التفكير العميق . ولعل أهم إنجازات شتاين أنه حاول - ونجح إلى حد كبير - فى تغيير البناء الأساسى للمسرح . وفى ألمانيا ، فإن مسرح كل ولاية أو مقاطعة يديره «محافظ» تعينّه الدولة ، وهو بيروقراطى بامتياز ، سيكون فى أفضل أحواله أوتوقراطياً محباً لعمل الخير ، وفى أسوأ أحواله ديكتاتوراً . وشتاين - كماركسى حسن الإطلاع - كان مقتنعاً بأن أفضل أنواع المسرح إنما يصدر عن بناء ديموقراطى تعاونى . فقط فى مسرح شاوبوهن فى برلين استطاع شتاين وفرقته من شباب الممثلين أن يضعوا هذه الأفكار موضع التطبيق ، وهى أفكار من شأنها أن تحقق المشاركة الكاملة والصحيحة على كل المستويات فى إتخاذ القرارات ، فقد تمت إعادة تقدير الأجور ، وكانت المشاركة تتم ، سواء فى تعيين أعضاء جدد أو فى اختيار طاقم العاملين فى المسرحيات ، مع مذكرات يومية مستفيضة توزع على الجميع كل صباح . وأخيرًا فإن على كل العاملين الإنتظام فى حضور جلسات بحث ونقاش ماركسى حتى يمكن للجميع « الإسهام فى الوصول إلى إتفاق فى الرأى السياسى والفنى كأساس لعمل فريق حقيقى » .

على أى حال ، وكما أثبتت تجارب أخرى مماثلة من قبل ، فإن العبء المضاف المتمثل فى الاجتماعات المنتظمة ، وهذا السيل الذى لا يتوقف من المذكرات ، عبء ثقيل كان لابد أن يؤدى لتنازلات وأنصاف حلول ، مع ذلك فان ما بقى هو الممارسة - المتفردة بالنسبة لأى مسرح تعينه الدولة فى الغرب - المتمثلة فى إدماج كل واحد فى تلك القرارات المتصلة بالعروض ، حتى أن الممثلين كانوا يستشارون فى إختيار أطقم الممثلين ، وفى

التصميات، وفى التصور العام للعرض . وكما أشار ميشيل باترسون فى دراسته عن بيتر شتاين ، فإن هذا اللون من المشاركة إنما يعتمد على الرغبة فى توجيه الأسئلة وفى الإجابة عن الأسئلة فى كل مرحلة من مراحل عملية التدريبات ، ثم ان هذا يستغرق وقتا طويلاً ، ولكن « إذا وجدت هذه الرغبة ، فإن النتائج ستكون مذهلة لدرجة لا تُصدق . . » .

ومثل بسكاتور وبريخت قبله ، كان على شتاين أن يصل لحلول وسطى مع النظام ، فهو لا يوافق تلك الجماعات اليسارية التى ترى أن « المسرح الفقير » أكثر صدقاً من تلك العروض باهظة التكلفة غير الممكنة دون معونة الدولة .

إن مسرح شاوبوهن يمثل التحقق الجزئى لمثال اشتراكى ، ومن غير المحتمل أن يتكرر فى أى مكان آخر ، من حيث أنه يعتمد على دعم هائل من مزانية الدولة ، وشتاين نفسه يُقِّر بهذا ، لكنه يعتقد أنه يمكن أن يلعب دورًا مهماً لمسارح فى أماكن أخرى ، من حيث المنهج الذى يلتزم بمسرح جماعى .

كان هذا فى ١٩٤٠ ، وحين كان بريخت فى فنلندا ، دعى لإلقاء محاضرة على الطلبة فى هلسنكى حول موضوع المسرح التجريبى ، وما قاله فى هذه المناسبة يوضح كيف أنه كان يعى وعياً عميقاً المكانة التى يشغلها فى تراث المسرح الغربى ، والإتجاه الذى كان يسير فيه . وهى مشاعر يعترف بها شتاين إلى جانب معظم الشخصيات الرئيسة فى المسرح التجريبى اليوم . فى

استعراضه لتجارب إنطوان وبراهام وجسنر وستانسلافسكى وكريج ورينهاردت وميرهولد وفاختانجوف وبسكاتور أوضح كيف أضاف كل منهم لإمكانات التعبير فى المسرح. إنطلاقاً من هذا الإطار ، شرح أفكاره الخاصة التى بدأت تتطور فى برلين ، ولم تتحقق كاملة إلا من خلال عمله فى البرلينر إنسامبل بعد الحرب . ثم أوضح كيف أن التجارب المتباينة خلال نصف قرن تبدو ، فى النهاية ، كما لو كانت قد وجدت قاعدة مشتركة : «هل هذا الأسلوب الجديد فى الإخراج هو « الأسلوب الجديد» ؟ هل هو تكنيك يتسم بالإكتمال ، وبإمكان نقله كما هو ، ليحقق النتيجة المحددة لكل هذه التجارب ؟ الجواب : لا . هو طريقة « واحدة » ، الطريقة التى اتبعناها « نحن» . يجب أن يستمر التجريب ، ونفس المشكلة قائمة فى كل ألوان الفن ، وهى ، حقاً ، مشكلة عسيرة » .

(١٠) - مسرح النشوة - آرتو ، أوخلبكوف ، سافارى

كتب أنتونين آرتو : « إذا أقلع الناس عن عاة إرتياد المسرح ، فذلك لأننا قد اعتدنا ـ طوال أربعمائة سنة ، أى منذ عصر النهضة - على شكل روائى ووصفى للمسرح ، مسرح يقوم على سيكولوجية رواية الحكاية . . » .

وفى سنة ١٩٢٥ - ذات السنة التى ولد فيها بيتر بروك - بدأ آرتو إنغماسه فى الحركة السيريالية ، وفى ١٩٢٧ أسس - بالإشتراك مع روجر فيتراك - مسرح الفريد جارى ، وقدما عليه بعض العروض التجريبية هلى مدى عامين ، وفى ١٩٣١ شهد آرتو - فى معرض المستعمرات فى باريس - راقصى جزيرة بالى ، فتركوا أثرًا عميقاً على تصوره للمسرح ، وفى ١٩٣٧ اعتبُر آرتو غير متمالك لقواه العقلية ، فبقى محتجزاً فى مصحٍ حتى ١٩٤٦ ، وحين أطلق سراحه لقى التقدير الرسمى والمادى من مسرح سارة برنار ، وكان بين فنانيه آنذاك شارل ديلان وكوليت وروجيه بلان وجان لوى بارو وجان فيللار . بعدها بعامين فقط مات آرتو .

ولم تكن كل أفكار آرتو تنتمى له بطبيعة الحال ، بل سبقه إلى بعضها أبيا وميرهولد ورينهاردت ، فقد حاول هذان الأخيران إزاحة الحائط الذى يفصل الجمهور عن الممثلين ، وأكد ميرهولد - المرة بعد المرة - أن المسرح

خلق إبداعى فى ذاته ، وأنه ليس مجرد تجسيد لنص درامى ، لكن النقطة الأساسية هى أن آرتو قد اكتشف هذه الأشياء لنفسه وللمسرح الفرنسى ، والأمر ، كما يقول أيونيسكو : « إن ما يكتشفه المرء أهم مما يبتكره ، وما يبتكره ليس فى حقيقته سوى اكتشاف أشياء أو إعادة إكتشافها » .

ومن المهم أن نؤكد هذه النقطة . فدائماً ما يُكال المديح لعمل مخرج من المخرجين لأنه قدم عملاً « أصيلاً »، أو تتناول الصحافة وصف تجربة من التجارب بأنها إنطلاقة مهمة نحو أشكال جديدة ، أو يتحدث مخرج شاب عن إستخدامه لتكنيك ما - ربما إستخدام شرائط الأفلام فى المسرح - بأنه يقدم للمرة الأولى . لكن العمل التجريبى الحق له جذوره الفعلية ، وليس مجرد إندفاعة أو فورة مفاجئة ، وهذا العمل لا يمكن إنجازه إلا فى ضوء ما أنجزه الآخرون من العاملين فى المجال نفسه ، فمن أجل التقدم إلى أمام لابد من النظر إلى وراء ، ولن يقدر على هذا التقدم إلا من قدر على هذا النظر أولاً ، ومعرفة ما تم إنجازه فى أوقات مختلفة وأماكن متباينة من العالم يؤدى إلى تعميق الحس بالتراث ، وبجذور الفرد المجرِّب ذاته ، وأصحاب العقليات المبدعة حقاً - مثل جروتوفسكى أوبريخت - يعترفون بدينهم للماضى ، فمثل هؤلاء الرجال يقيمون أبنيتهم الخاصة على الأسس التى يجدونها قائمة . إننا لا نستطيع أن ننكر ديْننا للماضى حتى حين يتحتم أن نعلن القطيعة معه وأن نتجاوزه .

إن الحس بالتاريخ يخلق حساً بالطرافة ، بل وحساً بالتواضع كذلك ، فنصبح أقل ميلاً لأن ننسب لأنفسنا فضل تقنيات معينة أو إكتشافات معينة . فى الخمسينيات مثلاً كان « مسرح الواقعة » هو المودة السائدة ، يقودها جون كيج ، الذى قدم فى ١٩٥٢ عرضاً من أوائل عروض هذا

المسرح : جلس المتفرجون فى الوسط ، محاطين بعدة أنشطة تحدث فى الوقت نفسه : دانيد تيودور يعزف على البيانو ، وجون كيج يحاضر من فوق منصة، وروبرت روزنبرج يؤدى مشهدًا مرتجلاً ، وشارلى أولسن يتحدث ، وميرس كننجهام ترقص . رغم ذلك كله ، فإن هذا لم يكن أول عرض لمسرح الواقعة على الإطلاق ، فقد سبق إليه الداديون وقدموه فيما بين ١٩١٦ و ١٩٢١ ، وفى أحد عروضهم التى قُدمت فى زيورخ كان يُستخدم الطرق بالمفاتيح على علب الصفيح كمؤثرات موسيقية مصاحبة ، وأحدهم يضع باقة زهور تحت قدمى دمية من الدمى التى يستخدمها مصممو الثياب ، وأشعار آرب تُلقى من داخل قبعة ضخمة ، وهيو ليسنبك يجأر بشعره ، وتزار يطرق طرقات متباعدة على جقيبة ضخمة ، وهذان الأخيران يتطوحان، كثملين ، وقد وضع كلٌ رأسه فى أنبوب ضخم ! .

وهكذا ، فإذا جاء آرتو فى الثلاثينيات ليعلن أن المسرح « لن يعود ليجد نفسه أبدًا إلا حين يقدم للمتفرج العناصر الحقيقية المكونة للحلم . . » ، فإن ستانسلافسكى كان – فى مطالع القرن – يبحث فعلاً عن المسرح «الذى لا يصوِّر الحياة نفسها كما تحدث فى الواقع ، بل كما نحسها على نحو غامض فى أحلامنا ورؤانا . . » .

أما رؤية آرتو للمسرح الذى يمكن أن يكون شيئاً أكثر من مجرد المشهد ، فقد بلورها أدولف أبيا بالفعل : « كيف يمكننا أن نعيش العمل الفنى مرة أخرى دون أن نكتفى بتأمله ؟ . » كذلك بلورها كريج : « إن مسرح المستقبل مسرح رؤى ، لا مسرح مواعظ ، أو مسرح حِكم وقصائد . . » . ومن المهم أن نلاحظ كذلك أن آرتو ـ الذى كان يكتب بعد هذيْن بربع قرن ـ إنما كان يعلن تمرده على لون من ألوان الأداء البلاغى المنمق الذى كان سائداً

آنذاك فى « الكوميدى فرانسيز » ، وكان يهاجم المسرح الفرنسى الذى كانت تسيطر عليه الكلمات وتقديس المؤلف ، وبدل شعر اللغة اقترح آرتو شعر المساحة أو المكان مستخدمًا وسائل مثل الموسيقى والرقص والرسم وفنون الحركة والأداء الصامت والإيماء والغناء والتعاويذ والأضواء والأشكال البدائية . كتب : « إننى أعى تمام الوعى أن لغة الحركة والإيماءة والرقص والموسيقى أقل قدرة على تحليل مشاعر الشخصية أو الكشف عن أفكارها أو صياغة حالاتها الإنفعالية بدقة ووضوح مثل لغة الكلمات ، ولكن . . مَن قال إن المسرح قد وُجد لتحليل الشخصيات أو لحل الصراع بين الحب والواجب ، أو غير ذلك من الصراعات فى القضايا ذات الطابع المحلّى أو النفسى التى تشغل كل مساحة مسرحنا المعاصر ؟ . . » .

كما هاجم الاستسلام الطيّع للنص : « يجب أن نطبّق النص على أنفسنا ، ناسين ذواتنا ، وناسين المسرح ، ونبقى فقط بانتظار تلك الصور الموجودة بداخلنا ، عارية ، باذخة ، ويجب أن نمضى مع تلك الصور حتى النهاية» .

وفى ١٩٣٥ ، قبل أن يبدأ رحلته إلى داخل المكسيك ، كتب : « إننى أسافر بحثاً عن المستحيل ، وسنرى ما إذا كنت سأعثر عليه أم لا ، وأعتقد أن فى المكسيك ماتزال هناك قوى حارة تكيف ضغط الدم عند الهنود ، هناك المسرح الذى أتصوره ، وربما استطعت أن أحتويه بداخلى ، وأن أعبّر عنه تعبيرًا مباشرًا . . » .

تلك الكلمات كان يمكن أن يكتبها بيتر بروك ، بعد أربعين عامًا ، حين شرع فى رحلته إلى داخل إفريقيا بحثًا عن مسرح جديد ، كان آرتو يهاجم ثقافة الأقلية التى تعتمد على الكلمة المطبوعة ، وقد فقدت إتصالها بالمصادر

البدائية للإلهام . كان يرى أن هذا الصدع المزدوج بين العقل والجسد ، بين الفكر والشعور ، يجب أن يلتئم . هنا تتضح روابطه بعمل « المسرح الحى » ، والمسرح المفتوح » و « جماعة الأداء » و « مسرح روى هارت » و « سيرك براند ماجيك » ، « مسرح أودين » وعمل بيتر بروك . كتب آرتو إلى أحد أصدقائه : « ماذا نفعل لنبقى صادقين ؟ » ، وهو ذات السؤال الذى شغل بيتر بروك .

وفى ١٩٢١ كان آرتو بالفعل يقول بأن الفن الدرامى ، قبل أى شيء ، هو فن الحياة ، الذى يمكن له أن يعبر عن نفسه دون أبنية ، ودون خشبات مجهزة ، يكفى توفر الوقت والمساحة . وحين يقوم ممثلو بروك بتقديم عروضهم فوق بساط وسط الصحراء ، أو فى محجر خارج « آدلايد » فهم يقدمون دليلاً حيًا على رؤية آرتو . ولكى يؤكد آرتو قطيعته مع خشبة المسرح المعاصر ، فقد اقترح « أن نتخلى عن المعمار الحالى للمسرح ، وأن نتخذ لأنفسنا مكاناً يشبه ساحة أو حظيرة ، ونصممها كما نصمم الكنائس أو الأماكن المقدسة أو بعض المعابد فى التبت . . » ، وهو فى هذا يتبع خطى أبيا الذى كان يرى أن الفن الدرامى لن يعاد تشكيله دون أن يعاد أولاً تشكيل المكان الذى يدور فيه . كتب أبيا : « تلك التقاليد التعسفية التى تضع أماكن الجمهور فى مواجهة الخشبة مازالت تسيطر علينا . . فلندع مسارحنا لماضيها المندثر ، ونصمم نحن مبانى أولية تغطى فقط المكان الذى نقدم فيه عروضنا . . » .

طبقاً لهذا المبدأ نفسه أسس جاك كوبو ، فى ١٩٢٠ ، مدرسته « الفييى ـ كولومبيى » بأهم الأدوات الأولية الضرورية فقط وفى ١٩٢٤ أغلق مسرحه فى باريس وغادرها إلى بورجندى مع ممثيله الشبان ، وكان المكان الذى يعملون

فيه هناك صالة واسعة ، هى فى الأصل مخزن لبراميل النبيذ ، ولا يقوم فاصل بين الخشبة والصالة ، وغطيت الصالة بطبقة من الأسمنت رسمت عليها شبكة واسعة من الخطوط التى تحدد الأشكال الهندسية الضرورية للعمل ، بحيث يتاح لعملية الإخراج نوع من التناسق بين التجمعات المختلفة .

وحين عاد أعضاء الفرقة إلى باريس فى ١٩٢٩ بقيادة ميشيل سان دينيس، كان أول شيء فعلوه أن أقاموا استديو على أسس مشابهة فى «سيفر». كتب أبيا - الذى كان يتابع تجارب الفرقة بحماسة كبيرة : « إن العمل فى مثل هذه المساحة المنظرية ، يعطى المادة شكلاً طيعًا ، ويجعلها لعبًا بالمساحات ذوات الأبعاد المختلفة ، والمحددة بدقة ، والقائمة على أشكال مستطيلة - فى مواجهة المناسيب الدائرية للجسد ، والأقواس المنحنية للحركة . . » .

ورغم أن كربو قد خلق أبسط أشكال الخشبة التى تقوم على أبعاد المسرح الإليزابيثى ، إلا أن سان دينيس أحس بأن كوبو لم يمض فى تفكيره هذا إلى الحد الكافى ، حتى إنه هَمَّ مرة بأن يستخدم حلبة ملاكمة فى باريس ، ويجعل ممثليه على المنصة الرئيسية ، والجمهور حولهم من كل جانب ، تماماً كما فعل جان لوى بارو حين أخرج مسرحية رابليه « جار جانتو وبانتا جوريل » فى ١٩٦٩ . وفى مسرح آرتو المقترح كان الجمهور فى المنتصف ، على حين تقام أربع منصات فى الأركان الأربعة ، تربط بينها طرقات ، حتى يمكن متابعة الحدث من نقطة لأخرى .

كتب آرتو هذه الأفكار فى العشرينيات ، رغم أنها لم تنشر فى كتابه بعنوان « مسرح القسوة » إلا فى ١٩٣٨ ، ولكن فى الثلاثينيات كانت ثمة تجارب

تتبع هذه الخطوط فى موسكو ، يقوم بها نيكولاى أو خلبكوف . تحدث إلى لى ستراسبرج فى ١٩٣٤ ، فقال : « إننا نسعى إلى إقامة علاقة حميمة بالجمهور ، لذا فنحن نحيطه من كل الجوانب، نحن أمام المتفرج ، وإلى جانبه ، وفوقه ، وربما تحته أيضًا . إن الجمهور فى مسرحنا يجب أن يكون جزءًا فعالاً فى العرض » .

بعد أنْ درس أوخلبكوف على يدى ميرهولد ، عيِّن مديرًا « للمسرح الواقعى » الصغير فى موسكو فى ١٩٣٠ . وكان أول ما فعله يشبه تمامًا ما فعله بيتر بروك فى السبعينيات فى مسرحه « تياتر دى بوف » فى باريس : تجريد الخشبة و أماكن الجلوس من كل شىء . ويتذكر المخرج السينمائى جوزيف لوسن زيارته لموسكو فى ١٩٣٥ : « كان أوخلبكوف قد حطم البرواز المسرحى ، وقدم مسرحه فى أشكال دائرية ومستطيلة وسداسية الأضلاع ، كان شيئًا لم يحاوله أحد أو حلم به من قبل . . ». من ذلك الحين حدثت تجارب كثيرة فيما يتعلق بمساحة المسرح ، من محاولات الرواد مثل «المسرح – فى – الدائرة » التى قام بها ستيفن جوزيف فى إنجلترا ، إلى مسرح « نهاية الخشبات » الذى قدمه تايرون جوثرى فى ستراتفرد واونتاريو، فضلاً عن الإكتشافات الإكثر إحكاماً التى قام بها آخرون كثيرون . قامت إيريان منوشكين بخلق دائرة من الخشبات حول الجمهور الذى يقف فى وسطها ، وهى تخرج عملها ١٧٨٩ . وفى ١٩٦٦ لقى لوكا رونكونى ثناءً مستفيضاً من أجل إخراجه المدهش لمسرحية « أورلاندو فوريوزو » ، وفى كل عرض بعد ذلك ، أصبحت مشكلة المساحة فى قلب كل جول يدور حول أعماله ، أماقى أمريكا فلعل ريتشارد شيشنر مدير فرقة « جماعة الأداء » أن يكون أكبر مناصرى ما أسماه « مسرح البيئة » أو « المسرح البيئى » ، يقول شيشنر : إن المبدأ المنظرى الأول فى مسرح البيئة هو خلق واستخدام كل

المساحات : « حرفيا ، كل إحاطة ممكنة بالمساحات : مساحات داخل مساحات ، مساحات يمكن أن تحتوى أو تغلِّف أو تتصل أو تلامس مكان وجود الجمهور ، وأويتم الأداء . وإذا استخدمت مساحات معينة ليقدم منها الأداء ، فليس هذا حتمًا مسبقاً تفرضه تقاليد أو معمار ، ولكن لأن هذا العرض الذى يتم ، بوجه خاص، بحاجة لمساحة تنظم على هذا النحو . والمسرح نفسه جزء من بيئة أكبر خارج المسرح ، تلك المساحات الأكبر خارج - المسرح هى حياة المدينة ، وهى أيضًا مساحات مؤقتة وتاريخية ، مشروطة بالزمان والمكان » .

ومهما تفاوتت أهداف ميرهولد وتايروف وفاختانجوف وآفرينوف وأخلبكوف ، فقد كان بينهم جميعًا هدف مشترك هو تحطيم خشبة المسرح الواقعية الجامدة التى تنتمى للقرن التاسع عشر ، ولكن رغم أن ميرهولد حطم خشبة المسرح والطبيعية باستخدام السقالات والأشكال التجريدية ، إلا أن عروضه بقيت دائماً تتركز على خشبة ، فى حين بقى المتفرج على وعيٍ دائم بأنه فى عرض مسرحى ، هنا افترق أوخلبكوف عن أستاذه : « على المسرح أن يفعل أى شىء كى يجعل المتفرج يصدق ما يحدث فى المسرحية ، وحين عدَّد الخشبات أصبح قادرًا على أن يقطع من مشهد لمشهد ، وأحيانًا يجمِّد الحدث وسط المشهد وينتقل لآخر ثم يعود له من جديد ، وهكذا بدل أن يعقب المشهد المشهد فى تتابع منطقى استطاع تطوير إستخدام المونتاج فى المسرح .

وإلى أندريه فان جوسيجيم يرجع الفضل فى إطلاعنا على صورة حية لواحد من عروض أوخلبكوف ، وكيف انهارت الحواجز بين الجمهور والممثلين بحيث شارك الجميع فى خبرة واحدة . كان جوسيجيم يقف فى

الردهة المزدحمة « للمسرح الواقعى » بانتظار فتح أبواب الصالة . . وفجأة : « فتحت الأبواب من الداخل فتدافعنا داخلين . . ماذا رأينا ؟ . . برج بابل؟ كان المسرح يضج بالأحداث أكثر من الردهة الخارجية : نسوة تصخبن بالحديث ، أطفال يصرخون ، رجال يصدرون الأوامر ، عشاق يتغازلون ويتعاتبون بصوت عالٍ ، مجموعة تغنى على نغمات هارمونيكا ، وأفغمت أنوفنا رائحة المطبخ ونحن نترنح مبهورين وسط هذا الضجيج نبحث عن مقاعدنا . هل قلت مقاعدنا ؟ لكننا لم نجد ثمة مقاعد . لا ، عفوًا ، كانت هناك بعض المقاعد لكنها موضوعة بطريقة خاطئة . . آسف يا سيدتى . . هل هذا طفلك الذى تعثرت به ؟ ، ثم كان علينا أن نتجاوز نتوءًا ضخماً ، وأن نتفادى فوهة مدفع ، يقوم جندى على تنظيفه وهو يغنى بصوت مرتفع ، لنجد رؤوسنا ، بعد هذا كله ، وقد دخلت فى كومة من الملابس المغسولة مدلاة على حبالها كى تجف . . » .

ثم اكتشفوا أنه لا توجد خشبة مسرح ، وأن أحد جوانب الصالة الواسعة قد بنى على شكل ضفة نهر عالية غير مستوية ، ترتفع حوالى خمسة أقدام ، ووسط الصالة نتوء ضخم ، وبين هذين الحدين يجلس الجمهور . كان العرض هو « فيضان الحديد » . قال أوخلبكوف : « حين يدخل المتفرج إلى المسرح ليشاهد المسرحية ، يجد أن الممثلين منهمكون بالفعل فى لعب أدوارهم ، إنه يسير وسط « الحياة » ، وسط صورة لمعسكر ثورى ، عن هذا المشهد تبدأ المسرحية . . » ، والمسرحية نفسها تدور حول جماعة من «الأنصار » وجدت نفسها – لسبب أو آخر – معزولة عن الكتلة الرئيسة للمقاتلين ، وعليها الآن أن تشق طريقها ببطء وصعوبة وسط أرض معادية كى تلتحق ببقية الرفاق ، وأخيرًا ، وبعد اشتباك مع العدو ، يلتحقون ببقية المقاتلين : « كانت الإثارة تتصاعد كلما انتشرت الأخبار ، وكانت الجماعة

كلها تتدفق نحو الدرجات الحجرية ، تظللِّ عيونها بأيديها وتتطلع نحو الأفق البعيد . . نعم ، إنهم رفاقنا ، أصدقاء ، ويتصايحون ، ثم يتدافعون كى يقدموا التحية لنا ، « نحن » ، فنحن المتفرجين نمثل الآن رفاقهم ، وهكذا يتدفق الممثلون إلى المسرح ، وتكسر الموجة المتدفقة كل الحواجز بيننا وتصافح أيدينا قبضات الفلاحين الملتحين الخشنة ، وتحى النساء النساء بالقبلات والأحضان ، ويتقافز الأطفال فوق المقاعد ، ويلقون بأنفسهم فى أحضاننا وسط صيحات الابتهاج والفرح ، ويبقى الممثلون والجمهور كلاً واحدًا ، ويبادل كلٌ من الجانبين الآخر التحية والترحيب . . » .

كانت المسرحيات التى أخرجها أوخلبكوف طبيعية من حيث أسلوبها ، اشتراكية من حيث مضمونها ، ورغم أنها حققت – على نحو مستقل – كثيرًا من الإصلاحات المنظرية التى اقترحها آرتو ، إلا أنها ظلت ، مع ذلك ، تدريبات فى الطبيعية . ومما هو جدير بالإهتمام اليوم هو مقارنة التصميمات والتخطيطات لكل مسرحية أخرجها أوخلبكوف ، بالتخطيطات التى وضعها جروتوفسكى فى كل مسرحية أخرجها « للمختبر المسرحى فى بولندا» . الفرق بينهما أن أوخلبكوف كان يسعى إلى تحقيق وهم أكبر باحتمال صدق ما يحدث ، أما جروتوفسكى فكان معنيا بمفهوم شامل ، أو صورة ، تحدد الشروط التى تخلق اتجاه المتفرج نحو كل عرض على حدة .

بعد نصف قرن تقريبًا ، وفى إيطاليا ، بدأ لوكا رونكونى تجريب بعض التقنيات التى استخدمها أوخلبكوف ، فيما عدا هذا ، فإن رونكونى مثل جروتوفسكى ، عمد إلى الابتعاد عن التصوير الواقعى . وهو اليوم – ومنذ سنوات طويلة – ما يزال مشغولاً بعملية بلورة تصورات للمساحة عن طريق استخدام خشبات متعددة، وترتيب المشاهد دون تقدم منطقى. لكن رونكونى يمضى خطوة أبعد من سابقيه بدعوة الجمهور إلى عرض لن يكون

أبداً تجربة جماعية، لأن كل مشاهد قادر على أن يقدم شهادته عن تلك الأجزاء من الحدث التى شهدها فقط .

وفى كل عروض رونكونى ليس ثمة سبيل « واحد » لرؤية الحدث ، أو تمثُل شمولية العمل كله ، لأن هذا لو حدث فسيكون كذبة ، مادامت الحياة الواقعية تخلو من مثل هذا ، فليس فيها معرفة كاملة . بدل هذا ، فإن الجمهور يشهد الأحداث من وجهة نظر واحدة ، وهو يعى أن أمامه إختيارات كثيرة ، وأن ثمة أنشطة عديدة تحدث فى نفس الوقت .

وحدد عرض رونكونى لمسرحية « أورلاندو فوريوزو » فى ١٩٦٩ البداية التاريخية للون جديد من المسرح ، ينصب الشراك للمتفرجين ، فلا يتيح لهم رؤية الصورة كاملة ، أو متابعة تعاقب الأحداث ، فعليهم أن يتبعوا الممثلين ، ولا يرون إلا شظايا مختارة بعناية من المشاهد، كان العرض يقوم على قصيدة ملحمية للشاعر آريو ستو من القرن السادس عشر ، وكان رونكونى مصمماً على أن يخلق عند المشاهد - عن طريق سلاسل من الإنطباعات والمقاطع المعزولة - إحساسًا شبيهًا بخبرة من يقرأ القصيدة . تم تقطيع البناء الطولى للرواية الأصلية - المتماسك من البداية للنهاية - إلى وحدات منفصلة و «مغلقة » ، وكل فعل تتم رؤيته منعزلاً ، دون تصعيد أو تطوير للأحداث ، وبوسع المتفرج أن يختار هذا الجزء أو ذاك من الأحداث ليتابعه ، ولم يكن ثمة أى إحساس باستمرارية الأسلوب ، فأزياء ميلودرامات القرن التاسع عشر تم إختيارها عمداً كى تحدث تناقضاً صارخاً مع التصميات المصنوعة من الألواح المعدنية والأخشاب. والممثلون الواقفون على عربات خشبية متحركة ذات منصات كانوا يعمدون إلى وضع المتفرجين فى مواقف ذات خطورة محتملة حين يعترضون طريقهم ويرغمونهم

على أن يبتعدوا بشكل مفاجىء ، على هذا النحو تم خلق المبادرة عند المتفرجين للمشاركة فى الأحداث عن طريق دفع هذه العربات بعيدًا ، أو تقديم العون لأولئك الجنود « الموتى » المتناثرين فى كل أنحاء خشبة المسرح .

فى المشهد الأخير ، تحركت أقفاص من معدن رقيق من طرفى الخشبة معًا ، شكَّلت متاهة معدنية حبست الممثلين والجمهور جميعًا . من هذه الصورة استمد رونكونى شكل العرض التالى الذى قدمه باسم « عشرين » فى ١٩٧١ . فى هذا العرض اتخذت الصالة شكل بيتٍ من طابقين ، يحتوى عشرين غرفة ، وقُسِّم الجمهور إلى جماعات صغيرة ، وضعت كل جماعة فى غرفة ، بحيث أن المسرحية لا تبدأ فى نفس الوقت ، أو من نفس النقطة بالنسبة لأى جماعتين . ومن ثم لم يكن لدى الجمهور سوى انطباع غائم عما يحدث فى بقية الحجرات ، وهذا ما يجعلهم غير مرتاحين لأنهم يجهلون الصورة الكاملة ، ولا يفهمون شيئًا من المشاهد العشوائية التى تعرض أمامهم .

وإذا كانت كل الأجزاء ستعرض بالتتابع ، فإن العرض كان ليستغرق ثمانى ساعات ونصف الساعة ، أما حين عرض على هذا النحو فلم يستغرق سوى ساعة وبعض الساعة . والمسرحية تدور حول بطل ثورى يلقى القبض عليه ، ويتم التحقيق معه لأنه يهدد نجاح نظام فاشى ، ومهما كانت زاوية النظر التى يتابع منها الجمهور أحداث المسرحية ، فإن كل فرد منه سوف يشهد ذروة النجاح حين ترفع الحواجز كلها فى المشهد الأخير ، فتتيح مساحة هائلة تسمح لكل فرد أن يرى . أما بالنسبة للنقاد الذين اتهموه بأنه يقدم مسرحية فاشية فقد أجابهم بقوله : « إن الكشف ، مرة أخرى إضافية . عن كيف قامت الفاشية ليس أمرًا مهماً ، فكل الناس يعرفون كيف قامت .

ولكن على المرء أن يجعلها حية ، وأن يغمر المتفرج فيها . بكلمات أخرى ليس فى موقف تاريخى محدد بدقة ،و لكن فى اختلاط الشروط التى تجعل قيام الفاشية فى الحاضر أمرًا ممكن الحدوث . . » .

وكان رونكونى ينهج فى كل عروضه نهجًا بنيوياً ، فيعزل الأحداث عن سياقاتها التاريخية ، وخشبة المسرح عنده ، وهى دائمًا حافلة بالإبتكارات الميكانيكية - لها خصائص المتاهة أو « اللابيرانتا » ، وتكشف عن عدم الإتساق والترابط والغربة عن هذا العالم والإنتماء لعالم آخر ، على نحو ما نجد فى الكوابيس .

قال آرتو إن المسرح « لن يجد نفسه ثانية إلا لو قدم للمتفرج المكونات الحقيقية للأحلام » . . فى هذه الجملة الواحدة استبق آرتو كل حركة المسرح التجريبى من الستينيات وما بعدها : « إننى أزعم أن للحواس شعرًا، كما أن اللغة شعرًا ، هذه اللغة الحسية الفيزيقية التى أعنيها هى حقًا لغة مسرحية بقدر ما تستطيع أن تعبر عن أفكار لا تطالها اللغة المنطوقة . . وكل شعور صادق هو فى حقيقته غير قابل للترجمة . . والتعبير عنه خيانة له . . لهذا فكل صورة أو استعارة أو تكوين يسدل القناع على ما يمكن أن يسفر عنه لهو أغنى بالدلالة الروحية من وضوح الكلمات وقدرتها على التحليل . . ».

وإحدى الجماعات التى إلتزمت السير على هدى بيان آرتو الشهير - نصاً وروحاً - هى فرقة « السيرك السحرى الكبير » بقيادة جيروم سافارى . ظهرت إلى الوجود فى باريس الستينيات باسم « مسرح الفزع » ، وفى ١٩٦٨ جاءت الفرقة إلى لندن بأول عروضها ، وكان يحوى - على نحو جنينى - كل ما أصبحت عليه الفرقة فيما بعد ، كان العرض هو « المتاهة » ، وهو يقوم

على نص مسرحى كتبه أرابال ، وقُدم على مسرح « ميركورى » الصغير .
قُسمت أماكن الجلوس أقسامًا تسمح للممثلين بحرية الحركة بين الجمهور، وأحياناً كانوا يزحفون تحت المقاعد ، وفى لحظة من اللحظات يوجهون الدعوة إلى بعضهم ليشاركوهم الرقص ، أما « المتاهة » فكانت شبكة متقاطعة من الملاءات أو البطاطين معلقة على حبال غسيل تحيط بالخشبة والمتفرجين ، وكان العرَض يتم إرتجاله كل مساء تحت القيادة النشطة لجيروم سافارى ، ونجح كل عرض فى إشاعة جوٍ غير عادى من التوتر والإثارة ، بلغت فتاة من التهيج حد القذف ، وفى أحد العروض قام شاب بالاستمناء، فثمة قدر كبير من العرى شبه الكامل ، وفى إحدى اللحظات مزّق شاب ثيابه الداخلية ، وأمسك عضوه بإحدى يديه ثم اختطف حبلاً راح تيأرجح به فوق الجمهور اللاهث ،الطبول تقُرع والأضواء تتوهج ، وأحيانًا ما كان ينطلق ممثلو العرض - شبه عراة - إلى شوارع لندن التى بللتها مياه الأمطار ليشاكسوا العابرين . وخلال الحدث يتجول صبى صغير ، هو ابن أحد أعضاء الفرقة ، وقد طُلى وجهه كوجوه المهرجين ووضع إحدى ذراعيه فى ضماد طبى ، وهو لا يقوم بأى دور ، لكنه فقط يراقب الحدث ، إن الجمهور ينسى الوقت وقد استبد به هذا الجو من الطرافة والإثارة ، والذى هو مزيج من الإحتفال بالعيد ، والمهرجان ، والكاباريه ، والنادى الليلى، والمعرض ، وصالة الرقص ، وحفلة العُرى ، والطقس الدينى .
كان هذا العرض فى لندن تشهده الفتيات العاملات فى المتاجر والفتيات اللائى توزعن الصحف ، وهذا النوع من الجمهور الذى لا يتردد أبداً على المسرح ، كما اجتذب أيضاً الممثليين والكتاب والنقاد ، مثل سارة برنار وسواها ، لقد كان يحرر ويثير ويبهج ، وفى بعض اللحظات كان يحقق تلك البداهة التى تميز لوحات شاجال ، وفى إحدى لحظات العرض يدخل

موكب إلى القاعة ، وتنطلق الأصوات صائحة مغنية منشدة مرتلة ، وتُقرع الطبول وتعزف الآلات ، وفى مؤخرة الموكب زنجى طويل القامة ، يلبس جلد شاة يصل حتى الأرض ، ويحمل عنزة حية طُوقت بالزهور استعداداً للقربان ، ويُطلق المخرج - الكاهن قنابل الدخان على الجمهور (وهو دخان معبق برائحة طيبة) ، ومن حبل معلق ببكرة فى السقف يتدلى شاب - مقلوبًا فوق الجمهور - يعزف على الفلوت . هذا الغناء والترتيل والدخان المتصاعد والرائحة والشاب عازف الفلوت والطفل المراقب . . كل هذا يفلح فى أن يقتنص - ببراعة نفاذة - هذا الطهر والنقاء فى كل كتابات آرابال، خاصة حين يتعلق الأمر بذكريات طفولته .

وشاجال يصور فى رسومه دائماً هؤلاء الأفراد الذين يطيرون حول غرفة مغلقة ، أو هذا الذى تدور رأسه دورة كاملة حتى لتكاد تنفصل عن رقبته، وهو يذكر - فى سيرته الذاتية - كيف كان وهو طفل يجلس إلى مائدة الطعام ويشم رائحة السمك الذى يطهى فى المطبخ ، فتطير رأسه إلى حيث الرائحة، ويقول عن الصورة التى رسمها للعريس وعروسه وهما يطيران حول جدران حجرة عرسهما إن هذين ، رغم أنهما فى الحجرة المغلقة، إلا أنهما ليسا فيها ، فأفكارهما تطير حول الجدران لأنهما استطاعا - للمرة الأولى - أن يتجاوزا الفقر ويقهرا المشاكل ، وهما الآن - حسب توقعات الآخرين - يحلقان فى السماء . إن شاجال - مثل بيكاسو - يرينا ما تراه العين الداخلية، هى مشكلة أن نرى ما تراه بداهة الطفل - للمرة الأولى - قبل أن ترتفع اللافتات ، لتحدد له إن « هذه شجرة كرز » فتتوقف التجربة .

كانت فرقة « السيرك السحرى الكبير » واحدة من أكثر فرق الطليعة المسرحية حيوية وشعبية . ومنذ البداية اختار سافارى أن يعمل مع ممثلين

غير محترفين ، وأن يقدم عروضه على حلبات الملاكمة ، وفى الخيام ، وفى الشوارع أكثر مما يقدمها فى البناء التقليدى للمسرح : « أعتقد أن المسرح يجب أن يكون مشروعاً جماعياً ، احتفالاً ، وهو شكل من أشكال التعبير ستتزايد الضرورة لوجوده كلما ازداد المجتمع ميكانيكية وتنظيماً . المسرح وسيلة لدعوة الناس إلى التواصل أحدهم مع الآخر ، ولتحطيم الجدران الفاصلة بينهم . . » .

على نحو مشابه ، يشير جون هيلبرن إلى أن الخط الذى كان يعنى بروك أكثر من سواه فى إخراجه « حلم منتصف ليلة صيف » هو صيحة بوتوم«فليسقط الجدار أو الحائط ! » ، وهو مادعاه لأن يطلق ممثليه - بعد نهاية العرض - ليسبحوا مثل الموجة وسط المتفرجين .

ليس مدهشاً إذن ينجح سافارى - فى واحد من أكثر عروضه إثارة هو «روبنسون كروز» فى الكشف عن أن قلب رسالة المسرحية إنما يدور حول الوحدة . وكروز حين تلوح له فرصة مغادرة الجزيرة يقرر البقاء فيها ، مفضلاً الوحدة على نفاق الحضارة . وقرب نهاية العرض يقوم سافارى - هو المتحكم فى الإحتفال ، باستخراج أرنب أبيض من حقيبة : « ما الذى يمكن أن يكون أكثر وحدة من أرنب فى مواجهة ثمانمائة إنسان ؟ » إنه يتساءل : « إن مشكلة الوحدة لا يمكن حلها فى بضع سنين . نعم . إن الموت مشكلة ، خمسة أشخاص سيموتون هذه الليلة . والموت مشكلة حين نفكر فيه ،والليلة حين تعودون إلى بيوتكم وتقفون أمام مراياكم ، يستطيع كل واحد منكم أن يقيم « سيركه السحرى » الخاص ، وحين يبتسم أمام المرآة (وهنا يكشّر كاشفاً عن أسنانه) فإنه يرى جزءًا من هيكله العظمى ، وحين يبتسم فان الموت ماثل أيضاً ! وحكاية روبنسون كرزو هى « تاريخ الوحدة » (بالفرنسية فى الأصل) .

وفى نهاية العرض يطلب سافارى من المتفرجين أن يصيحوا بكلمة «الموت» ، فى البداية ، ولأن كل فرد داعٍ بذاته لا تكاد الكلمة تسمع ، ولكن فى النهاية تندفع صيحة راعدة من صالة المسرح كلها بكلمة «الموت» . عند هذه النقطة يفك سافارى قيد اللعب ، وخلال ثوان ، وكأنما بمعجزة ، يبدأ كل فرد فى الرقص . إن مسرح سافارى للنشوة قد نجح - حرفياً - فى قهر الموت ! .

وسافارى شديد الإنشغال بمسألة إنعزال الإنسان الحديث فى مواجهة مجتمع يزداد تعقيدًا ، ولهذا السبب فإنه حريص على أن يشعر الجمهور منذ تطأ أقدامهم عتبة « مسرح السيرك السحرى » أنهم جاؤوا يشاركون فى مهرجان ملىء بالحيوية . وهو يقول : « إن البشر حزانى لأنهم قد فقدوا الجانب الحيوانى فيهم ، أعنى إحساسهم باللعب ، مع الحضارة الحديثة تحول الإنسان إلى مُشاهد ، وعلى المسرح أن يصبح وليمة ، مناسبة مبهجة ، عيدًا واحتفالاً . . » . وهى كلمات تردد أصداء كلمات بيتر شومان صاحب مسرح « الخبز والدمية » الذى قال : « إن المسرح كالخبز ، إنه أقرب ما يكون إلى الضرورة ، المسرح شكل من أشكال الدين ، إنه طرافة . . » .

كان سافارى يستخدم الألعاب النارية ، والحبال ، والبكرات ، والسحر ، والموسيقى الحية ، والفودفيل ، والباليه، والحيوانات ، ويشجع الجمهور دائماً على المشاركة .و مرة ، فى مسرحية قدمها بمناسبة عيد ميلاد المسيح ، أعطى المتفرجين آلات صغيرة تطلق الشرر ليتحلقوا جميعًا حول المزود فى مهرجان من الأضواء : « إن المسرح ليس - ولا يجب أن يكون - صورة أدبية من صور التعبير ، والإحتفال المسرحى يمكن أن يحدث فى أى مكان فى الخارج : فى كاراج أو فى حظيرة . والمشكلة فى المسرح الطليعى

اليوم أنه ثقافى بصورة مطلقة ، فيجب أن تكون ميالاً إليه على نحو عقلى كى تفهم ما يحدث فيه، نحن ، على العكس ، نحاول أن ندعو كل الناس : الأميين كالمثقفين سواء بسواء . . » .

وحين سألته بيتينا كناب فى مقابلة نشرتها مجلة « دراما ريفيو » عما إذا كان يصف مسرحه بأنه مسرح رمزى ، أجاب : « إن كل ما ينبثق من اللاشعور هو رمزى . وهؤلاء الذين لا يبدون إستجابات إنفعالية لما نقدمه من مرح إنما هم فاترون أو حذرون ، لكنهم يقيناً محصورون داخل إطار ثقافى ما . إنهم عاجزون عن الإستمتاع بالحياة . . » . وقد أشارت باربارا هبورت إلى أنه كى تتذوق الفن لا يجب أن تكون - بالضرورة - قادرًا على كتابة مقال تحليلى : «إننى أعرف - بالمصادفة - بعض الناس يطوفون حول حديقتى ويتلمسون التماثيل ، بصرف النظر عما إذا كانوا قد استجابوا لها أم لا . يجب أن تأتى الخبرة أولاً ، ثم التحليل بعد ذلك ، لكن الصعوبة هى أن الناقد المحترف عادة ما يتجاوز الخبرة ، وينتهى إلى إسقاط توقعاته الخاصة على العمل الفنى . إنه ببساطة لا يستجيب لما هو موجود هناك . »

هناك ، إذن ، حرب غير معلنة بين ما هو عقلى أو ثقافى وما هو حدسى، وكلُ يخشى الآخر . فالمثقف يميل نحو المسرح الأدبى ، لأنه يعتبر أن الكلمات هى أرقى إنجاز حققه الإنسان ، فأين ، إذن ، يضع الموسيقى والرسم والرقص والنحت ؟ ، وعلى التحليل النهائى ، ليس ثمة حرب بين الجانبين ، والأمر ، كما يلاحظ فريتجوف كابرا « إنهما منهجان مختلفان ، وكلاهما ضرورى ، وكلاهما يكمل الآخر ، من أجل فهم أكثر امتلاءً للحقيقة » . ويومًا بعد يوم ، نحيا فيها وراء حدود وعينا . كتب كارل يونج : « ودون أن ندرى ، يظل اللاشعور يمارس حياته بداخلنا ، وكلما

زادت سيطرة العقل النقدى كلما زادت الحياة بؤساً ، أما المزيد من اللاشعور، والمزيد من الأساطير التى نستطيع أن نحولها للوعى ، فإنه يؤدى إلى مزيد من تكامل الحياة . . » .

فى فرنسا ، فى ذات الوقت الذى كان فيه سافارى وفرقة « سيرك السحر » يحاولون إستكشاف طرائق جديدة لمسرح مباشر عن طريق الإحتفال والمهرجان ، كانت إيريان منوشكين وفرقة « مسرح الشمس » يقومون بعمل جماعى ويستخدمون وسائل شبيهة كالإرتجال ، وكانوا يعملون - بوجه خاص - لتدمير المفهومات السابقة وصور التحيز لدى جمهورهم عن طريق إعادة تفحص المفهومات التقليدية عن المسرح والتاريخ . فى « ليمون » ، فى ١٩١٦ استبق كوبو عمل « مسرح الشمس » حين قال بأن المسرح يمكن أن يولد من جديد ، فقط عن طريق مناهج الإرتجال . كتب « اتركوا الأدب . . اخلقوا روابط أخوة بين الممثلين . . يعيشون معًا ، يعملون معًا ، يلعبون معًا . . يبدعون معًا . . يبتكرون ألعابهم معاً . . خذوهم بعيدًا عن ذواتهم وعن الآخرين . . » . ومثل فرقة « المسرح الحى » كان أعضاء الفريق يعيشون ويعملون تحت سقف واحد ، فى تعاونية ، يتلقون أجورًا قليلة محددة بأرباح شباك التذاكر ، وكانت الفرقة تضم هواة ومحترفين ومعلمين كلهم يخضعون لشروط الفرقة فى العمل ، بما فيه الإرتجال اليومى ، والقيام بمشروعات بحث جماعية .

ويمكن وصف عمل « مسرح الشمس » بأنه لون من المسرح السياسى يعمل على تقدم دور المسرح فى إيقاظ وعى جمهوره على حقيقة شروط وجودهم وإمكانات تغييرها . والدراما أداة فى النضال ضد مجتمع البورجوازية ، وحيث أن الوعى المسرحى يؤدى للوعى السياسى ، فإن على

الجمهور أن يكون واعيًا بتقنيات المسرح . فعن طريق البحث والإرتجال والتجريب بكل لغات المسرح يهدفون لرسم صورة كاملة ومركبة لحدث من الأحداث . وفى مقابلة معها فسرّت منو شكين الأمر : « ما نريد أن نفعله هو أن نتناول واقعة صغيرة ، ثم نجعلها عيانية ، نبعث فيها الحياة ، لا مجرد أن نُعدِّ مسرحية بالرأى الذى نتبناه حول قضية سياسية . ورغم أن الإغراء موجود دائماً لأن نقول – على سبيل المثال – إن رجال البوليس هم «خنازير» ، لا ، ما يجب علينا أن نوضحه هو كيف أن هذا الرجل ، ربما كان ابن واحد من زارعى الكروم . قد أصبح شرطيًا ، وكيف تغير نتيجة لهذا . . » .

وفى بعض عروضها الأولى تناولت منوشكين بالفعل بعض الروايات الثابتة هادفة إلى بعث الحياة فى الماضى باستخدام تقنيات جديدة وتقديم تفسيرات جديدة . وقبل أن يخرج بروك « حلم منتصف ليلة صيف » أخرجتها هى على بساط أبيض فى مساحة شاسعة من حلبة سيرك ، وقالت عنها منوشكين انها « أكثر المسرحيات التى يمكن أن يحلم بها الإنسان قسوة ووحشية . . » ، كان باك منتقماً قاسياً ، وعبّر المحبون الفزعون عن عواطفهم المحبطة بصراخ هيستيرى .

وربما كان أكثر عروض « مسرح الشمس » نجاحاً هو العرض التاريخى «١٧٨٩ » ، الذى عرض فى مسرح « راوند هاوس » فى لندن فى ١٩٧١ . استغرق عرض المسرحية ساعتين ونصف الساعة دون فاصل ، وكانت إعادة تفسير للثورة الفرنسية من وجهة نظر الناس العاديين ، واستخدم العرض العديد من التقنيات المسرحية : الأغنية ، الرقص ، الأداء الصامت ، الأمثولة ، أغانى ورقصات الأسواق ، إلى جانب مكبرات الصوت ، ودمى يبلغ إرتفاع الواحدة خمسة عشر قدمًا ، وانفجارات لموسيقى ماهلر

وبيتهوفن، وأعيد تنظيم أماكن الجلوس بحيث وقف الجمهور فى الوسط ، ولعب الممثلون على منصات تحيط بهم . وفى نقطة الذروة المتمثلة فى اقتحام الباستيل ، هبط الممثلون ليشتبكوا مع المتفرجين ويعاملوهم باعتبارهم بعض الغوغاء الذين يشهدون الحدث . ولا شك فى أن رؤية الثورة من وجهة النظر « الشعبية » ، وعدم التركيز على الشخصيات التاريخية مثل روبسبيير أودانتون ، قد صوّر ما تعتبره كتب التاريخ البورجوازى تافهاً عديم الأهمية ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فقد كان العرض مصدر أصالة وحيوية مسرحية مذهلة .

وبعد هذا العرض الناجح الذى دام طويلاً ، تراجع الفريق ليقضى ثمانية عشر شهرًا فى العمل المتواصل وتحليل الذات ، وكانت ثمار هذه الفترة العرض الذى حمل عنوان « العصر الذهبى - مسودة أولى » ، وهو يتركز حول تصوير قضايا الواقع الإجتماعى الراهن ، وعن قصد تم التركيز على القضايا ذات الطابع المحلى والوطنى ، لا القضايا ذات الطابع العالمى كالمجاعات والحروب . ومن أجل فهم أكثر دقة وشمولاً لمواقف وأحداث معينة تتجاوز خبرات الممثلين مثل احتلال المصانع أو فترات الاضراب ، كان على الفرقة أن تقوم بجهد هائل فى العمل الميدانى ، وشمل هذا جماعات للمناقشة مع العمال فى المناجم والمستشفيات والمدارس ، ثم أداء وإرتجال عناصر معينة نتجت عن هذا النقاش ، تماماً كما فعل بريخت قبل عدة سنوات مع جماعة من المزارعين ينتمون لمزرعة جماعية . على هذا النحو لم تحصل منوشكين وفرقتها على معلومات مفيدة من هذه المناقشات والإرتجالات فقط ، ولكن عن طريق تقديم تفسير موضوعى لموقف العمال ، فهم يستثيرون عند العمال الرغبة فى المبادرة إلى التغيير ، وكما أشار بريخت من قبل لم تكن هذه غير وسيلة أخرى يمكن للفن عن طريقها أن يؤثر فى الحياة .

وقد أطلق على العمل « مسودة أولى » لأنه كان مجرد إرتجالات . تقول منوشكين : « إننا سوف نجد المسودة الثانية ، وستكون شاملة لكل ما حاولنا ألا نقوله الآن . . » . وفى الصحيفة الأسبوعية الاشتراكية « لو يونيتى» أعلنت بجسارة أن هذا العرض - مثل كل عروضها - كان يهدف إلى « أن نهاجم قبل أن نحمى أجنحتنا ، وأن نعرض أننا بالكاد قد بدأنا ، وأننا لم نقل إلا أقل القليل ، وأن نوضح أنه ما يزال هناك الكثير لنقوله ، وأن نعرض مسرحية كما هى : لحظة فى البحث عن مسرح الزمن الراهن » .

كانت صيحة الحرب التى أطلقها أنتونين آرتو « فلنقذف بالمسرح من جديد إلى قلب الحياة » ، واعتادت مارثا جراهام أن تقول لطلبتها إن «كيفية» رقصهم ، والحالة العقلية التى يكونون عليها . هى ما تحدد ما إذا كان أداؤهم جيدًا أو لم يكن ، وكانت تقول لهم : « الرقص حالة وجود ، وأهل جزيرة بالى يرقصون من أجل استعادة التوازن الكونى فى العالم . . » . وهذا ما فهمه آرتو حق الفهم وتخلل أفكاره كلها . كتب آرتو : « فى عروض مسرح بالى ، ثمة شىء لا علاقة له بالتسلية أو الترفيه . . فى هذه العروض شىء يشترك - من حيث الجوهر - مع الخاصية الإحتفالية للطقس الدينى . . بمعنى أنها تقتلع من عقل المشاهد كل أفكار الإدعاء والتظاهر والتقليد الرخيص للواقع . . والأفكار التى تهدف إليها ، والحالة الروحية التى تريد أن تخلقها ، والحلول الصوفية التى تقدمها ، كلها تتم إثارتها وتحقيقها دون إبطاء ، ودون إسهاب ، ودون مداورة . . » .

ويبقى آرتو ضوءًا على قمة منارة ترسل الإشارات لما حولها من أراضٍ . والقيمة العظيمة لرؤيته التى يغلب فيها ما هو مثالى ما هو عملى ، أنها تضع أمامنا إمكان إتجاه جديد فى العمل المسرحى . إن رجالاً مثل أبيا وكريج

وأرتو هم العرافون والمتنبئون، فى حين أن رجالاً مثل ستانسلافسكى وكوبو وبريخت وجروتوفسكى وبروك هم الأدلاء الذين استطاعوا - بما وهبوه من حكمة وتجربة عملية - أن يضربوا فى تلك الأرض المجهولة ، ويضعوا لها الحدود والمعالم .

(١١) - إضافة الرقص الحديث - مارثا جراهام والوين نيكولايس .

تبدو الآنسة جراهام مثل نبية مليئة بالتعصب ، وكان كل شيء يشير إلى أنها متعالية على المفهوم التقليدى القديم للجمال والرشاقة، ولديها احتقار كامل لهذا المفهوم . . وتذكرت فتيات الحانات . . ليس فقط لمظهر الحزن ، بل أيضاً لمظهر الكراهة . . وبدأت أرثى لهاته الفتيات الصغيرات اللائى لا يكتفين بتشويه أجسادهن بل يشوهن أرواحهن كذلك ، كل ما رأيته كان قبيحًا من حيث الشكل ، ناضحاً بالكراهية من حيث الروح ، فالأقدام موضوعة كيفما اتفق ، والأصابع ملوية للداخل . . فجأة التفتت الآنسة جراهام نحوى وقالت : « أنت لا تعرف أى شيء عن حركات الجسد » . . وبعد نقاش طويل ، نظر جون مارتن - وكان هو الرئيس - فى ساعته : « يا سيد فوكين ، نحن لا نستطيع الإستمرار فى هذا النقاش . . لقد أخذ فن الباليه فرصة قرون ثلاثة كى يستطيع قول ما يريد ، فمن حق الرقص الحديث أن يأخذ فرصة ثلاثة أسابيع . . » .

كراقصة ، ومبتكرة لتكنيك فى الرقص غيرّ من هذا الفن تغييرًا لا رجعة عنه ، ومصممة للرقصات ، وممثلة ، ودرامية ، أصبحت مارثا جراهام أول

امرأة فى تاريخ المسرح تضيف هذا الكم الهائل من العمل المدهش فى تنوعه لفن المسرح . الأمر ـ كما كتبت السيدة مارجو فونتين : «يبدو أن سر مارثا جراهام كامن فى أنها جمعت بين العاطفة والعقل ، بين ما هو أنثوى وما هو ذكورى - أى بين التألق الأنثوى والإبداع الذكورى ، وجمعت بين الفنان المتمركز حول ذاته ، والمعلم غير الأنانى . لقد عرفت كيف تعطى للرقص الحديث مفردات الحركة ، والتكنيك وجعلت له شكلاً فنيًا متماسكاً ، ولا شك فى أنها المرأة الوحيدة التى تستحق هذا اللقب : أم الرقص الحديث . . » .

وقد رأينا كيف كان كريج يحلم بمسرح يخاطب مشاعر المتفرج من خلال الحركة وحدها . وفى العشرينيات كان مسرح « البوهوس » يحاول تقديم مسرحيات لا تقوم « الحبكة » فيها على شيء سوى الحركة الخالصة للأشكال والألوان والأضواء . وكان على الرقص الحديث - خاصة عند مصممين مثل مارثا جراهام والوين نيكولايس - أن يفتح مجالات جديدة للتعبير ، مستعيناً بأعمال النحاتين والرسامين ومؤلفى الموسيقى . وربما كان من الأمور ذات الدلالة أن مارثا جراهام تصف أعمالها دائماً بأنها ليست « باليهات » لكنها «مسرحيات » ، ويستخدم الوين نيكولايس تعبير « القطع المسرحية»، لكن نقاد المسرح - المرتبطين بفكرة ثابتة هى أن المسرح كلمات - أخفقوا فى أن يتفهموا أن أهم إضافة لتطوير المسرح فى القرن العشرين ربما كانت الإضافة التى قدمها الرقص الحديث .

كانت إيزادورا دنكان أول من ربط الحركة بالإنفعال ، من هنا جاء اكتشاف قدرة الحركة على استنباط أشكالها من الطاقة الإنفعالية ، ذلك أن رقص إيزادورا لم يكن لهواً وتسرية . . « لكنه كان طقسًا دينيًا ، كان تعبيرًا

عن الحياة ، فالحياة هى جذور النبات ، والفن هو الزهرة » . مهدت إيزادور ا السبيل لإكتشاف « الإنسان الداخلى » ، هذا الذى أسمته «الروح»، بحيث أصبح الراقصون فى الثلاثينيات يطورون المهارات الفردية الضرورية لخلق درامات سيكلولوجية راقصة ، وكانت موضوعاتها جميعًا تدور حول الصراعات داخل الفرد ، وتستخدم الحركة دوافعها من الداخل لا من الخارج . فى هذه الفترة كان الرقص الحديث فى أسوأ أحواله تدفقاً لشهوات الذات أو تعبيرًا عنها ، واستطاعت مارثا جراهام - أعظم الراقصين المحدثين - أن تتجاوز هذا كله ، فأعمالها تصور الإنسان الحديث فى بحثه عن الروح ، من « كهف القلب » و « المرجة الداكنة » و «رسالة إلى العالم » ، إلى « رحلة قصيرة فى المتاهة » و « أغنية دافئة » . . . إلخ، . وهى تقول : « إننى معنية فقط بالكائن الداخلى ، هذا الجسد الداخلى الكامن وراء العضلات ، فكل رقص هو - إلى حد يزيد أو ينقص- كالبطاقة التى نسجل عليها إرتفاع حرارة المحموم ، أو كلوحة رسم القلب . . » ، ولتحقيق هذا الهدف كان عليها أن تخلق التكنيك الملائم للتعبير عن رؤاها الداخلية .

جوهر الرقص الحديث أن تنبع الحركة عن الفكرة ، ويصدر الفعل عن الإنفعال . ويحاول الرقص الحديث أن ينقل أدق الخبرات والتجارب عن طريق الحركة ، إنه ليس معنياً بالمشهد من حيث هو كذلك ، لكنه معنى بنقل الخبرات والمدركات الحدسية والاستبصارات المراوغة ، غير أن هذا لا ينتقص من طبيعة المسرحية كما تؤكد مارثا جراهام . وفى حين أن الباليه يهتم أساساً بالخط والتكوين - أى بالجماليات الخارجية - فإن الرقص يهتم بالخبرة الأساسية المبدئية ذاتها .

ثمة لحظة فى عمل مارثا جراهام المسمى « الربيع المفزع » تتدحرج فيها العروس الشابة حتى عتبة منزلها . كنت أشهد هذا العرض للمرة الأولى فى لندن ، فى ١٩٥٤ ، بصحبة سيريل بومونت - وهو يومداك عميد نقاد البالية - فعلق قائلاً " « ولكن لماذا تتدحرج على الأرض على هذا النحو ؟ إن هذا يكسر الخط . . » ، فى تعليقه هذا يكمن جوهر الإختلاف بين الباليه والرقص الحديث . إن الحركة جزء أساسى من سلوكنا ، ونحن حين نتطوح فرحًا أو نترنح حزنًا ، فان حركاتنا تصدر عن حالات إنفعالية ، ورغم أنها لا تتم بحسابات العقل إلا أنها تتضمن الطبيعة الجوهرية للتجربة الأساسية . وهى ليست حركات منتظمة أو مهندَسة بطبيعة الحال . والرقص الحديث يحاول - عن طريق وسيط الحركة - أن ينقل ما هو أعمق من الكلمات ، أن يستكشف مساحات جديدة ممكنة - وربما بدت مستحيلة - من الحركة إستجابة لأية مطالب تفرضها الممثلة المبدعة على الجسد الإنسانى ، وفى المثال السابق كان بومونت يلتمس جماليات خارجية بدل الإستجابة للإيقاع الداخلى للحركة التى تعبرّ فى تلك اللحظة عن فرح العروس الشابة وتقمصها الحميم لمرجة عذراء لم يشقها المحراث ، وهى تجتاز العتبة إلى بيتها الجديد وحياتها الجديدة . ومن المدهش أن هذا شىء كان يمكن أن يتفهمه نيجينيسكى الذى كتب : « إن أية حركة متخيلة فى الرقص هى حركة ممتازة مادامت تلائم الفكرة التى تعبر عنها . . » ، والذى أكد أن ما يمكن أن يبدو قبيحًا أو بدائيًا قد يكون له ، فى حقيقة الأمر ، جماله الخاص .

وعلى حين يعمد الباليه إلى إخفاء الجهد المبذول ، تعتبر مارثا جراهام أن وضوح هذا الجهد شىء هام ، ومعبّر عن الحياة ، خاصة حياتنا فى هذا القرن ، لهذا طوّرت تقنيات للإرتفاع والتوازن والدينامية تعتبر أهم إضافة ،

أضافها فرد واحد ، للغة الرقص الحديث . ومن نقاط إختلافها كذلك «استخدامها للحركة الحادة والرَجْع ، مثل خفوت حركة القدم العارية لحظة تغير ثِقل الجسم ، والحركة الغريبة مثل الإنحناءات الحادة للجسد الإنسانى فى إتجاهات مختلفة . باختصار : استخدام الحركة التى تنكسر فجأة حتى تبدو غير كاملة ، لكنها تستكمل ذاتها فى فراغ المكان . . » .

وقد أثبتت مارثا جراهام أن أعمالها منوعة ، ولا يمكن التنبؤ بمستقبلها ، شأنها فى هذا شأن بيكاسو . ويلاحظ جون مارتن أن أسلوبها كان يتغير فى كل موسم ، مع اكتشافها موضوعات جديدة لأعمالها . فثمة رقصات للإحتجاج والتمرد ، ورقصات تعبر عن طقوس دينية وجوانب من

الفولكلور الأمريكى ، ورقصات للسخرية ، وأعمال تحاول أن تستكشف دور المرأة من حيث هى فنانة ، ومن حيث هى امرأة ، وربما كان أكثر مجالات إكتشافها غنى وخصوبة هو محاولتها الإقتراب من الميثولوجيا الإغريقية بمنهج يعتمد على سيكولوجيا يونج ، لذا لا تبدو مدهشة ملاحظة مارجريت لويد حين ترى أن مارثا جراهام « هى اليوم فى العقل العام النموذج الأصلى للرقص الحديث . . » .

فى رواية فرجينيا وولف « الرحلة إلى الخارج » تتوجه إحدى الشخصيات إلى كاتب شاب بالسؤال عن نوع الكتب التى يود قراءتها ، فكانت إجابته : « أريد أن أقرأ كتبًا عن الصمت ، عما لا يقوله الناس » . كذلك تقول مارثا جراهام : « إن هناك ضرورة للحركة حين تصبح الكلمات عاجزة ، فأساس الرقص أشياء عميقة فى داخلنا . . » ، وإذا انبهر الناس بصورة مارثا جراهام فما ذلك إلا لأن هذا الجمهور قد أُعدَّ إعدادًا سيئاً كى يواجه الحقيقة السيكولوجية التى هى أساس عملها الفنى . . » الأمر يشبه إيقاد شعلة نار

وسط بيت من الجليد ، كل من فيه مرتاح إلى تجمده ، ومحنتهم جميعًا أن موضوع رقصها ليس هو الرقص . . » .

وأهم من هذا كله أن المسرح عند مارثا جراهام عاد إلى اكتشاف أصوله الدينية ، هى فى مسرحيتها « رحلة فى المتاهة تقوم بدور إريادين التى تواجه المنيوتور المخيف ، وهى تخوض المعركة ضد الظلام الذى هو ظلامنا نحن (تمامًا كما فى مسرحية « العاصفة » حين يقول بروسييرو عن كاليبان : « إننى أتعرف على هذا الظلام كما لو كان ظلامى أنا الخاص .) ، وحين تصل إلى تفاهم معه ، فإن هذا من أجلنا ولحسابنا ، ثم تخرج منتصرة من المتاهة التى هى متاهتنا ، وهى فى هذا كله تعيد تمثيل الأساطير المقدسة فى عصرنا ، تمثل طقس التحرر من ظلامنا ، وتكشف ذواتنا الداخلية الحميمة ، وهذا هو المسرح فى أعمق مستوياته .

وفى كل عمل جديد تتقدم مارثا خطوة نحو الإجابة عن أسئلتها الروحية، هى دائماً « الباحثة التى لا تهدأ » (كما وصفها المدافع عنها فى مسرحيتها « المرجة الداكنة ») ، تغوص وراء السطح بحثاً عن إجابة كلمة «لماذا» . هى ، مثل بيكاسو ، تعتقد أن الصورة الشخصية لا يجب أن تعكس شبهًا فيزيقياً أو روحياً ، بل شبهًا سيكولوجيًا . وهذا ما وصفَته من قبل بأنه « رسم القلب أو خارطة الروح» ، لهذا لم يكن مدهشاً أن تضطرب لندن كلها حين زارتها للمرة الأولى فى ١٩٥٤ .لقد كره البعض أعمالها ، وسخّفوها وسخروا بها ، ربما لأنها تبلغ أعمق الأعماق . كتب إلَىّ كريج بارتون ذات مرة : « إن رقص مارثا يدور حول شىء ما ، إنها لا ترقص للتسرية أو إثارة الإنتباه ، إننا نرى على المسرح قطعًا فنية بصرية يتحرك فيها الراقصون باقتدار وبطريقة خاصة ، لكن إستجابة المتفرج تنتقل إلى مجال

أرحب من الكشف الداخلى ، من القلق الخفى المستتار ، حتى مثل تلك التجريدات الغنائية فى عملها « لهو الملائكة » لها إشعاع يصل الأعماق ، حقيقة ، إننى رأيت تجربة جادة وجديدة . . » .

وباستثناء عدد قليل من أعمالها مثل « لهو الملائكة » و « ألعاب معزولة » و « أنشودة للمهرجين الأبرياء » ، وبعض رقصاتها المفردة الأولى ، فإن أعمال مارثا تدور دائماً حول خط حكاية ما ، على خلاف أعمال مصممين أحدث مثل الوين نيكولايس وميرس كننجهام ، أو راقصى « ما بعد الحداثة» مثل لوسينداتشايلدز وميرديث مونك ، ومن ثم فإن الكلمات تستطيع أن تنقل شيئاً من فنها ، وبالنسبة لهؤلاء الذين لم يشهدوا أبدًا مسرح مارثا جراهام ، فإن من المناسب أن نصف لهم قسماً من عرضها « أغنية دافئة»، قال لى عنه أنتونى تيودور إن مارثا قد تجاوزت فيه كل أعمالها السابقة ، ووصفه جون مارتن - أشهر ناقدى الرقص فى أمريكا - بأنه « قد يكون أكثر الطقوس التى قدمتها ثراءً وجمالاً . . » .

قدمت « أغنية دافئة » بموسيقى آلان هوفانس (وجراهام تصر دائماً على الإستعانة بأكثر مؤلفى الموسيقى والمصممين حداثة وتميزًا) ليلتها الأولى خارج أمريكا فى لندن ، فى ١٩٥٤ وهى تستوحى سطورًا من قصيدة للشاعر سان جون بيرس ، تحمل كلماتها دلالات عميقة لجراهام :

- ولم تبق لنا سوى برهة كى نحتمل اللحظة . .

فصيْحة الآلة الثاقبة فوق رؤوسنا . .

أنت . . يا من تنعشك العاصفة . .

إنها الطزاجة . . ووعد الطزاجة من جديد .

والشخصية الرئيسة فى العمل هى الربة أفروديت ، وهو ينقسم أقسامًا أربعة ، كلُّ يمثل وجهًا من وجوه القمر : من البزوغ إلى المحاق .

فى بداية القسم الثانى تظلم خشبة المسرح ، ثم يبدأ فى الظهور ضوء القمر ، فتتسلل أشعته إلى جدران المسرح ، كما تتخلل أعمدة معبد شرقى ، وتدخل إلى المسرح ثلاث نساء ، متشحات بوشاح واحد يغطى رؤوسهن معاً ، ويُربط تحت أذرعتهن ، ويتحركن معًا مثل مجموعة كواكب فى سماء الليل ، تجلس إحداهن فتجرها الأخريتان ببطء وثقل ، ثم تجلسان ، فتقوم هى بجرهّما ، والجو العام يوحى بالحزن والتفجع وبثقل الظلام وكثافته ، تفك النساء الوشاح وتتحررن منه ، تقف إحداهن فى منتصف الخشبة ، وتمضى الأخريتان كلُّ إلى طرف من طرفيها ، ثم تبدآن فى التدحرج عبر الخشبة ، كما لو كانتا تشقان طريقًا للظلام عبر السماء ، ويتوهج الضوء من جوانب المسرح أكثر قوة ، وينْصّب على هذا الطريق ، وتستلقى النساء بأطوالهن ، متطلعات نحو الضوء فى انتظار وتوقع .

ويبدأ شكل فى الظهور ببطء ، زاهياً ، متألقاً ، فى لون قرمزى ، وتتقدم ويداها ممدودتان أمامها فى وقار ملكى عبر الليل ، ويتهدل شعر الراقصة طويلاً حرًا ، وعلى أحد جانبى رأسها قبعة صغيرة ملوية على شكل قرنٍ أو بوق ، وحول جيدها ، وكلٍ من يديها ، تلتف أفعى ذات رأسين ، كلُّ فى نهاية جسمها ، وفى حركة مترنحة تلقى الراقصة بها إلى الأرض ، وتظل تنظر نحوها بانبهار ، ثم تبدأ منطقة البطن فى التقلص ، ويتأرجح شعرها بعنف (ومارثا جراهام تستخدم الإمكانات الطبيعية دائماً كامتدادات لخطوط الرقصات) ويتهدل فمها ، وترسم اليد والذراع والجسد كله خطوط جسد الأفعى ، ثم تنظر إلى الأمام وهى واقفة على ساق واحدة ، وتمتد الساق

الأخرى جانباً ، وترتفع الذراعان إلى أعلا ، ثم تسقط وهى تترنح فى تقلصات حادة متقطعة .

وتظل تتقلص وتتحرر ، تنقبض وتنبسط ، تقوم وتسقط ، تترنح أفروديت حول الخشبة فى حركة مثيرة ، شبقة ، دنسة ، مقززة ، ثم تلتقط الأفعى كل رأس فى يد ، ويتسارع إيقاع الموسيقى والأفعى تدور وتهتز بعنف، ويبدو جسد أفروديت وهو يرتجف ارتجافاً عنيفاً متصلاً ، ويتواقف قذف الأفعى لسُمِّها بقذف أفروديت ، ويمتلىء المسرح بضوء القمر - إنه الآن بدر فى تمامه - ليكشف هذا الطقس البذىء ، وتزحف أفروديت منهكة إلى ركن الخشبة ، حيث تقبع ذليلة محنية الكتفين ، تحدِّق مخدرة فى الأفعى ذات الرأسين التى كانت أداة متعتها ونشوتها . إن هذا الإحساس بالتوق العارم إلى الدنس ، هذا الليل المظلم الشبق ، هذا الدافع العاطفى القوى الذى لا يمكن قهره أو التغلب عليه ، نادرًا ما تم تصوير هذا كله على المسرح . إن كُتابًا مثل جان جينيه ودافيد ردكين هما فقط من جرؤ على التعبير عن هذا الشعر المعتم الكامن فى الإنحراف .

وفى نهاية هذا القسم تختفى الربة ويعتم المسرح . تجتاز الربة - مرة أخرى - طريقها المظلم عبر السماء ، وهى تمسك بالحية أمامها ، وحين تمضى تتبعها النسوة الثلاث ، وتتدحرج أخراهن ساحبة معها البساط الأسود ، ملتفة بالذكرى الماضية لحزنٍ وشبقٍ قديمين .

وراء الخشبة نستطيع أن نلمح - فى الضوء الخافت - أشباحاً تقف رافعة رؤوسها ، تنظر بتوقع عبر الخشبة ، تسقط أشعة الضوء عليها فتمسها مساً خفيفاً وسرعان ما تنسحب عنها ، فجأة تسقط حزمة ضوء أسفل الخشبة فتتوهج الخضرة كما ينبت العشب بعد العاصفة ، ثم تتلاشى ، ويبقى

الناس على انتظارهم وتوقعهم ، وتعود لتسقط مرة أخرى- أسفل الخشبة أكثر هذه المرة – وتبدو كما لو كان تكوين فتاة فى لباس أخضر ، تؤدى رقصة معذبة داخل حزمة الضوء وخارجها ، ويخلو المسرح لحظة ، ثم يبدو شاب أدار حول خصره قطعة من ثياب زرقاء ، سرعان ما تهبط كأنها شعاع ضوء من أعلا المسرح ، يركع الشاب وينحنى إلى الوراء كما لو كان يستند إلى السماء ، ومن أسفل الخشبة يتوهج الضوء على نحو مائل ، فى هذا الضوء تعود الفتاة للظهور ، يحملها شاب آخر ثم تهبط بلطفٍ ورقة إلى الأرض ، كما لو كانت هابطة عن حزمة الضوء .

ومن أعلا المسرح يظهر شابان آخران ، يديران وشاحين أحدهما أزرق والثانى بنفسجى ، ويدور الشبان الثلاثة فى رقصة حول فتاة الثوب الأخضر، وفى لحظة من اللحظات تنتشر الأوشحة الملونة على المسرح مثل قوس قزح ، والفتاة تجلس فى منتصف الدائرة كما لو كانت على أرجوحة ، وتبدو أشعة الضوء كما لو كانت تمر خلالها ، ومن خلف المسرح يندفع شاب رابع فى غلالة زرقاء أيضاً ، ويبدو الأمر كما لو أننا – بعد حفلة المجون والحب الشبق – قد انطلقنا نحو فجر حب جديد جوهره العبادة : « أنت .. يا من تنعشك العاصفة .. إنها الطزاجة .. ووعد الطزاجة من جديد.. ! » ، وحين تتقدم الفتاة هابطة من أعلا الخشبة متجهة نحو الجمهور تظل الغلالات الملونة وراءها ، ويتجه الرجال والنساء – وقد أصبحوا الآن زوجاً – بأنظارهم إلى الأمام بوجوه مرتفعة وأيدٍ ممتدة ، إنهم جميعًا يبلغون الروعة الكاملة لليوم الجديد على حين يهبط الستار ببطء ، ويتملكنا الإحساس بأننا قد شاركنا فى طقس التطهر ، وأن النفس قد انطلقت من أسر سحر القمر الأسود إلى نقاء الفجر الجديد .

قالت لـى مارثا جراهام يومًا : « لقد حاولت فى أعمالى دائماً أن أرسم

صورة الإنسان فى صراعه نحو الكمال ، نحو ما يمكنك أن تدعوه صورته فى عين الله ، لا فى عينى نفسه . . » .

ويختلف إلوين نيكولايس عن مارثا إختلافاً تاماً من حيث التفسير الأساسى لمفهوم الرقص الحديث . فهو - ومصممو رقصاته مثل ميرس كننجهام وبول تيلور - يعتقد أن الرقص يتجه نحو أن يصبح أكثر رياضية وتجريدًا ، فمنذ الأبعينيات وهو يعلن تحفظاته على المنهج السيكولوجى ، ويرى أن الرقص قد استهلك فيما يتعلق بعلاقة الإنسان بالإنسان ، وعليه أن يتجه نحو بحث العلاقة بين الإنسان وعناصر أخرى .

كان يقول : « أريد للإنسان (كان يمكن أن يقول : الإنسان فى هذه الفترة) أن ينطلق ، وذراعاه فى الزمان والمكان ، ولا يظلان ممسكينْ بأحشائه التى تؤلمه ، إن الراقص ليس بحاجة لأن يصور انفعالات ، إنه بحاجة لأن يصور حركة ، وربما لم يكن له حتى أن يكون شخصاً ، قد يكون شيئاً أو زماناً أو مكاناً . . » .

وفى قاعته بشارع « هنرى ستريت » فى نيويورك ، كان يعمل على أن يباعد بين طلبته وبين « التعبير عن الذات» ، فاستخدم لهم عناصر معينة كالأقنعة أو قطع النحت كى تخفيهم فلا يبدون كالبشر ، واستخدمهم كأشكال تتحرك عبر الخشبة كقطع النحت .

إن رقصاته لا تعبر عن أتجاهات إنفعالية أو تتخذ مواقف . كان يقول للممثلين فى محاضرة له بلندن : « لا تفسّر أنك مجنون أو سعيد أو حزين ، تحرك فقط ، فالدراما كامنة فى الحركة ، لا تقتلها ، وتذكر أن الوسيلة هى نفسها الرسالة . . » . ورغم أنه لا يقدم أعماله حول موضوعات أو قضايا محددة ، إلا أنه يعتقد أن الجمهور سوف يجد فيما يقدمه كثيرًا مما يتصل

بالحياة المعاصرة ، بإفتراض أنه مستعد لأن يطلق خياله حرًا بغير حدود . يقول : « إننا مهتمون إهتماماً فائقاً بوجودنا فى الفضاء ، وقد ظللنا أكثر من خمسين عامًا نتفحص علاقات سيكولوجية ، ونحن الآن مهتمون بتفحص علاقاتنا البيئية ، وسيقودنا هذا إلى إحساس أعمق ، لقد فقدنا الثقة فى قدرة أية حاسة وحدها ، وسبيلنا إلى الفهم هو أن نجعل حواسنا تتآزر من أجل بلوغ الحقيقة ، وهذا هو سبب أن مسرحنا متعدد الوسائط ، وإطارك المرجعى الخاص مستمد من إستجابتك لإختبار بقع الحبر (رورشاخ) ، وربما كنت أنا على نفس درجة عصاب الجالس إلى جوارى ، إلا أن لدّى فرصة أكبر للتداعيات الحرة ، والرؤى الداخلية تفِد بيسر وسلاسة ، ولدى كثيرين هذه القدرة ، لكهنم فشلوا طويلاً فى استخدامها . . » .

إن المتفرج فى مواجهة قطعة لإلوين نيكولايس لاشك ستأخذه الدهشة والمباغتة ، إنه كالسير فى أرضٍ لم تطأها قدم ، وفى كل لحظة اكتشافات جديدة ، وتتابع للجمال والإنبهار ، وفوق كل شيىء شعور طاغٍ بالبهجة والمتعة ، فينكولايس تستثيره خاصة حركة الأشياء ، فيلف ممثليه فى غلالات سابغة ، وبعضهم فى بالونات حريرية ملونة ، أو يضيف امتدادات لأطرافهم تتخذ أشكال الطائرات الورقية أو الأسلاك أو الأشرطة أو الإسطوانات الدوارة على الأيدى أو الأقدام ، أو الخيام مخروطية الشكل . ففى قطعة بعنوان « المجرة » تدخل إلى خشبة المسرح مجموعة من الأبراج المتماسكة ، والأجساد المختفية تحرك الأزياء – التى تشبه البشر الآليين – بحيث تدور وتتمرد وتنكمش ، وتتحرك الأشكال والأقنعة المتألفة يدفعها راقصون غير مرئيين . على نحو متفرد خلق نيكولايس تصميماته المشهدية وخطوط رقصاته وموسيقاه وأزياءه وديكوراته وإضاءته . وكل واحدة من الشرائح المائة الملونة التى يستخدمها قد رسمها بيده ، واستخدامه للإضاءة

يؤدى إلى تغيير الصور على الخشبة بشكل دائم ، وهى إمكانية كشفت عنها للمرة الأولى راقصة أمريكية أخرى هى لوى فوللر. وفى « الخيمة» يستخدم مظلة (باراشوت) حريرية بيضاء ، تقوم على أسلاك رقيقة ، وتصبح ظُلَّة معلقة ، وأشكالاً متماوجة مُدومة ، وأبراجًا وسحبًا ، تتوهج باللون كما لو كانت مضاءة من داخلها ومن أمامها ومن خلفها . لا عجب أن يسارع الرسامون والمثالون إلى مشاهدة عروضه . وفى « الحرم المقدس » ثمة مشهد يتحرك الراقصون فيه داخل غلاف من مادة تلفهم من رؤوسهم لأقدامهم ، حتى ليشبهوا تمثالاً من تماثيل باربارا هبورت وقد دبت الحركة فيه فجأة، أو يبدون «واقفين» ثابتين، فى اللون الأبيض، كمومياوات منسية فى قبر مهجور. . . » .

ولكن دون مارثا جراهام لم يكن ليوجد الوين نيكولايس أو ميرس كننجهام أو بول تايلور أو ميريدث مونك . فالعمالقة العظام يلقون وراءهم أطول الظلال ، ويستثيرون أعنف صور الرفض والتمرد ، ويقدمون التحديات التى تؤدى لتجميع القوى . وفى القرن العشرين فإن حضور مارثا جراهام فى المسرح والرقص هو تمامًا حضور بيكاسو فى الرسم . ومثل رحم كبير ، تحتوى مارثا جراهام ، فى جسد أعمالها وكتاباتها ، مصدر إلهام لا ينضب للمسرح والرقص على السواء. لا عجب أن يعترف مسرحيون كثيرون ـ بينهم بيتر بروك ـ بعبقريتها . وأكثر من أى شخص بمفرده فى عالم المسرح فتحت جراهام الباب أمام « الأنماط البدائية » وكشفت عما فيها من قوة وروعة وفزع .

يقول الناس : ـ

كيف بدأت ؟

آه . . هذا هو السؤال . .

ومن يعرف -

لست أنا

كيف بدأ كل شيء ؟

افترض أنه لم يبدأ أبدًا ، فقط استمر .

ولكن ما أن يعتقد الإنسان بضرورة أن يحمل تراثه ، حتى يصبح - بمرور الوقت - هو عمله وقضيته وقدَره وشهرته وخلوده كذلك .

(١٢) مزيد من التجارب اليوم - فى أمريكا

فى معرضها الاستعادى الأخير ، الذى أقيم فى « جاليرى تيت » فى لندن، طلبت باربارا هبورث من جمهورها أن يلمس تماثيلها ويتحسسها ويربت عليها ويدخل معها فى علاقة فيزيقية . بل إنها أقامت ممشى خاصاً ، وهو تكوين برونزى هائل ، يستطيع الناس أن يندفعوا إلى داخله ، ويجلسوا، ويطلوا منه ، ويسيروا خلاله . وعلى نحو مشابه أقام إيسامو نوجوشى سلسلة من المماشى ، مثل قشور جافة لتمنح الأقدام خبرة لمسية بالفن . فالنحت - كما يقولون - لم يعد موضوعاً يوضع فوق قاعدة ، ويتم النظر إليه من بعد بطريقة لطيفة . من خلال أيدى الناس وأقدامهم وأجسادهم ، وكذلك من خلال عيونهم ، يمكن الإقتراب من هذه الأعمال. هكذا تتوفر لنا خبرة اللمس إلى جانب خبرة النظر ، وكما قال بيير بولز عن الموسيقى الجديدة ، يمكن القول عن الفن الجديد ، والرقص الجديد ، والمسرح الجديد ، على هذا النحو ندخل إلى المتاهة . قد نضيع فيها، لكننا مدعوون للدخول فى خبرة شاملة . وفى النهاية فإننا لانستطيع

أن نعرف الشجرة بمجرد النظر إليها ، بل يجب أن نتحسس لحاءها ونسيجها ونعرفها فى كل الفصول ، وهذا شأن العمل الفنى .

لكن « المشى خلال » و « المشى على » يطرح السؤال : ما النحت ؟ وما العمارة ؟ ، بالنسبة لنحاتٍ مثل إيسامو نوجوشى فإننا مدينون بفكرة لون جديد من أرض اللعب ، مساحات ذات أشكال مجردة على الأطفال أن يكتشفوها . إنه نوجوشى نفسه الذى أبدع لمسرح مارثا جراهام عدداً من أجمل التصميمات فى هذا القرن وأكثرها أصالة ، وأبدع ربروت روشنبرج رسوماً منحوتة بوسعها أن تتحرك وتتكلم أيضاً . وألَّف جون كيج عملاً «موسيقياً » عنوانه « ٤,٣٣ » ، وفيه « يلعب » الموسيقيون أربع دقائق وثلاثاً وثلاثين ثانية من الصمت ، أما الموسيقى نفسها فتتألف من أصوات عارضة لجر المقاعد وتصاعد الأنفاس وحركة المرور فى الشارع خارج القاعة . وعلى نحو مشابه قام فنانون آخرون ، يقولون بالرجوع إلى الحياة كمنبع للفن بتجميع « موضوعات مهملة » بالمصادفة ، مثل أكوام من اللباد ، أو قطاع من طريق ريفى ، أو أكوام من الأحذية البالية أو قوالب الآجر القديمة . وقام بابلو بيكاسو بنحت بعض الأعمال من النفايات المتروكة فى « صفيحة الزبالة » ، وقام هارى ياتش بصنع منحوتات زجاجية باعتبارها نوعاً جديداً من الآلات الموسيقية ، وخلق آخرون بيئات كاملة يستطيع الناس أن يتجولوا داخلها . إضافة لذلك ، خاصة منذ الستينيات ، كانت هناك « الوقائع » و « الأنشطة » و « الحوادث » ، وكلها تزيد من طمس الفاصل بين الحياة والفن ، وكلها تتمرد على مقولة الفن من أجل الفن . كثير من هذه التجارب بلغ أقصى حدود الإدعاء ، لكن معظمها

كان يحث الناس على أن ينظروا حولهم بعيون جديدة ، وأن يتناولوا الأمور بأجسادهم ، وأن يقتنصوا شيئاً من دهشة الطفل الأولى أمام الحياة .

والمسرح دائماً يأتى وراء بقية الفنون الأخرى لأنه أكثر مقاومة للتغيير . وقد أشار ريتشارد بيسلى ، المؤلف الموسيقى الأمريكى الذى عمل مع بيتر بروك فى عرض « أورجاست » فى ١٩٧١ ، إلى أنه بعد عشر سنوات من موسيقى الروك ، فجأة ، بدأ كل واحد يحاول كتابة موسيقى الروك . وقال عن « أورجاست » : « إن هذا العرض طفرة كبيرة بالمسرح إلى الأمام ، من التصويرى إلى المجرد ، التخلى عن معانى الكلمات من أجل جرسها ، وقد حدث هذا فى الفن منذ خمسين سنة ، حين تم التخلى عن صورة الموضوع من أجل لونه وشكله » .

فى القرن التاسع عشر كان المثال هو مسرح أكبر من الحياة ، ومنذ ثمانينيات ذلك القرن بدأ البحث عن مسرح يكون صادقاً مع الحياة ، أما مع ستينيات هذا القرن فقد تحول البحث إلى الحياة – المعيشة – الآن . حين سُئل آندريه جريجورى ، مؤسس « مشروع مانهاتن المسرحى » عن الأهداف الرئيسة لفرقته ، أجاب بكلمات يمكن اعتبارها « مبررات الوجود » لمعظم الجماعات المسرحية التجريبية اليوم ، خاصة فى أمريكا ، التى ربما كان فيها أوسع مدى للنشاط فى المسرح ، وفى سواه من الفنون ، قال : « أعتقد أن الهدف هو أن يصبح أكثر إنسانية ، والتكنيك كغاية فى ذاته لا يهمنا كثيراً ، فالتكنيك يكتسب قيمته فقط لأنه يتيح لنا الكشف عن أنفسنا بامتلاء أكثر .. » .

وريتشارد شيشنر ، الذى أسس « جماعة الأداء » فى ١٩٦٧ ، والتى ظهرت إلى الوجود بعرضها غيرالعادى « ديونيسيوس » فى ١٩٦٩ ، يقول:

« ما هو أكثر أهمية عندنا هو النضال من أجل عرض مشاعرنا ، كشف أنفسنا ، وأن نبقى منفتحين ، مستجيبين ، حساسين ، قادرين على الأخذ والعطاء بجدية وعمق ، معتقدين أن الإمتياز فى الفن هو - على التحليل الأخير - وظيفة الكائن الإنسانى فى شموليته .. » .

وقد تحدث إلىّ واحد من ممثلى فرقة جريجورى ، هو جيرى بامان ، عن معرض لأعمال فان جوخ كان قد شهده فى نيويورك : « إنك تستطيع أن تراه ، فى سنواته الأولى ، وهو يصارع التقنيات التقليدية ، ثم فجأة يكتشف أسلوبه الخاص ، صوته الخاص . وإننى أشعر الآن أننى فى مرحلة أداء عملى المهنى ، ولم أبلغ بعد اكتشافى الأخير فى الأعماق - رغم السنوات العديدة التى قضيتها فى العمل - الذى سيمكننى من أن أتكلم بصوتى الخاص . وأنت فى المسرح مشغول دائماً بكيفية الأداء الصحيح ، والذى تقوم به اليوم معظم مدارس المسرح ، علينا أن نتعلم كيف نسقط أقنعتنا ، آه لو استطعت أن أكون مُعبراً مثل أحلامى ، لكننى لا أعرف السبيل .. » .

والبحث اليوم ، على نحو ما أشار بيتر بروك فى « المساحة الفارغة » هو عن مسرح ضرورى ، مسرح يكون له حضوره القوى فى حياتنا ، مسرح يكون قادراً -كما استبق آرتو رؤيته - على أن يخاطب أعمق مشاعر جمهوره، قبل إنقسامهم إلى فئات اجتماعية وسيكولوجية ، مسرح قادر على أن « يخاطب الإنسان فى كُليته وشموله » .

ومع تشظى المجتمع ، والثقافة ، يصبح هذا البحث عن المعنى جزءاً من حركة على اتساع العالم ، لكنها ملحوظة - بوجه خاص - فى أمريكا ،

حيث قامت مع السبعينيات – على سبيل المثال – أكثر من ألفى جماعة ومجتمع بديل ، كجزء من البحث عن أسلوب حياة جديد . وربما كانت الجماعة المسرحية التى جسدت عند الرأى العام هذه الحركة أكثر من سواها هى جماعة « المسرح الحى » ، وهى جماعة جوالة من الممثلين ونسائهم وأطفالهم ، ظلت تطوف أرجاء أوروبا وأمريكا حتى ١٩٧٠ ، حين انحلت الفرقة إلى جماعات أصغر ، وجاء فى بيانهم الأخير : « بعد عشرين عاماً تحول تنظيم « المسرح الحى » إلى مؤسسة ، ولما كان من طبيعة المؤسسات أن تتفتت أو تتقوض ، فقد كان على « المسرح الحى » أن يتقوض أو يغير من تكوينه .. » .

عن « المسرح الحى » كتب بيتر بروك : « إنهم يبحثون عن المعنى فى حياتهم، وعلى نحو من الأنحاء يمكن القول بأنه حتى لو لم يكن هناك جمهور فسيظلون يقدمون عروضهم ، لأن الحدث المسرحى هو ذروة هذا البحث ومركزه . فى المسرح الحى تتوحد ثلاث رغبات فى رغبة واحدة : فهم موجودون من أجل تقديم عروضهم ، وهم يكسبون خبزهم من تقديم هذه العروض ، ثم أن فى هذه العروض أثمن لحظات حياتهم الجماعية وأكثرها صميمية .. » .

ويعتبر المسرح الحى أن المسرح التقليدى ليس سوى مخدر أو مهدىء للمجتمع ، يتيح لأفراده أن يعودوا – آمنين – لممارسة أسلوب حياتهم البورجوازى . تقول جوديث مالينا – التى أسست مع زوجها جوليان بيك المسرح الحى : « إننا نحس بحاجة إلى التغير ، كل ثقافتنا بحاجة لأن تتغير ،

لأن تتحول عما هو مدمِّر إلى ما هو خلاق ومبدع ، لقد أُتخمنا بالثقافة ، وانفصلنا عن أجسادنا انفصالاً بائناً ، كذلك انفصلنا عن مشاعرنا .. » ، إن هذه العبارة سيرددها - فى صياغات مختلفة - رواد آخرون للمسرح فى الستينيات : ريتشارد ششنر ، بيتر شومان ، آنا هولبرين ، جيروم سافارى ، جوان ليتلوود ، آريان منوشكين ، لوكا رونكونى ، توم أو هورجان ، وسواهم كثير ، وكذلك سيقول بها معلمون وسيكولوجيون وكتاب مثل كارل يونج ، كريشنا مورتى ، ر . د . لانج ، فريتجوف كابرا ، آرنولد توينبى ، تيودور روس جاك ، باجوان راجنيش ، كارل روجرز ، آرثر جانوف . وحين يقول هؤلاء جميعاً نفس القول لا تعود المسألة مجرد صيحة معزولة ، لكنه عَرَض يعبر عن حاجة ملحة فى مجتمعنا .

وتواصل جوديث مالينا مرافعتها : « إذا نحن استطعنا أن نعود بشراً قادرين على الشعور والإحساس ، ولم ينغلق واحدنا دون الآخر ، فلن نطيق وجود الظلم فى العالم . وجانب من عملنا يهدف لإعادة الوحدة بين الشعور والجسد ، والإلتفات نحو ما هو حميم فى خلود إنسانيتنا .. » .

وما هو أساسى عند جوليان بيك فى « المسرح الحى » كجماعة يعيشون معاً أن يعكسوا فى حياتهم ذاتها ما يحاولون قوله على الخشبة : « إننا نحاول حل مشاكلنا الفردية داخل الجماعة » ، ومن نواح عدة ، فإن فرقة المسرح الحى تعيد إلى الذاكرة تلك الجماعات الشيوعية التى ازدهرت فى أمريكا القرن التاسع عشر : « المتناغمون » ، « المنفصلون » ، « الأونيد » ، «الباحثون عن الكمال » ، « المهتزون » وما إليها . ومن اليسير تصور جماعة المسرح الحى مثل « جماعة الآميش » اليوم : معفون من الخدمة الوطنية ، ومن دفع ضريبة الدخل . جماعة منفصلة .

ورغم أنهم دعاة سلام ، بالإقتناع ، وفى حياتهم الخاصة ، إلا أنهم يقومون بالعدوان على جمهورهم على نحو عنيف ومنظم ، وعرض «فرانكشتين» - فى صياغته الهائلة الأخيرة - هو كولاج أو مزج من «الجران جونيول» ، ومسرح الظل ، واليوجا ، والرياضة ، وانفجارات الغضب والأنين والعواء . وعلى نحو ما نرى فى قاعة الأهوال بمتحف مدام تاسو ، نرى على منصات عديدة مقامة داخل إطار رأس إنسانى يرتفع أربعين قدماً ، بشراً يشنقون ، ويُصلبون ، وتهوى على أعناقهم المقاصل ، وتُوسط أجسادهم ، وتُنتزع قلوبهم ، وما يحدث على هذه الخشبات المتعددة هو ما حدث بالأمس وما يحدث اليوم فى إضرابات الشوارع فى باريس وشيكاغو ، وفى قصف فيتنام . إن الوحش الذى يخلقونه ويطلقونه كل ليلة ليس سوى وحشيتنا نحن وقد تحررت من عقالها . إن المسرح الحى يرفع المرآة أمام الطبيعة فتتبدى لنا تلك الطاقات القلقة ، الوحشية ، الشيطانية ، الكامنة على عمق قريب تحت قشرة حضارتنا الزائفة . والجمهور مرغم على التعرف على حقيقة ما يُعرض أمامه ، فالمتفرج الذى يواجه بمثل هذه الطاقة الشيطانية يصبح أقرب ما يكون إلى شخص واقع تحت تأثير التنويم ، ومتفرج اليوم ليس معتاداً أن يرى مثل هذه الجماعية على المسرح من جانب الممثلين ، أما مع هؤلاء فنحن نشهد جماعة من الممثلين يدفعون أنفسهم ، وقد يدفعوننا معهم ، إلى حالة قريبة من الوجد والعواطف الحارة. نرى العرق يغمر أجسادهم العارية ويتصبب منها ، واللعاب ينحدر من أفواههم ، وهم يحاولون أن يشقوا لهم طريقاً بعيداً عن تقاليد مسرح القرن التاسع عشر ، ويظل الجمهور أربع

ساعات أو خمساً ، أغلب الظن أنه يعانى مزيجاً من الإحساس بالحصار والإثارة والإستفزاز والإهانة والضجر ، وتتسلل تلك الإهانات والإحساسات تحت جلده لدرجة أن كل من شهد تجربة المسرح الحى لا يستطيع أن ينساها ، وتظل الأغانى المترددة فى العرض تفعل فعلها كإغراءات كامنة : « ضاجعوا بدل أن تحاربوا - حرروا السود - اقضوا على الدولة - تحيا الفوضوية ! » .

يقول جوليان بيك : « إذا نحن نجحنا فى أن نجعل الجمهور يحس بالألم وهو فى إحتفال عام ، فإن هذا يصبح سبيلنا لمعاونته على العودة لمشاعره الحقيقية ، بحيث لن يعود قادراً على ممارسة العنف بعد .. » .

وجوزيف تشايكن أيضاً كان يريد لممثليه أن يحسوا وأن يفهموا قبل أى شىء ، كان يريد أن يحررهم من كل صور الكف والتحيز وأن يخلق مسرحاً أكثر إنسانية . كتب : « يجب أن نتخلص من حذلقة زماننا ، والتى أدت بنا لأن نغلق ذواتنا ، يجب أن نعود فنصبح أكثر حساسية من جديد ، ونحن نوقن أن الحياة لم تكن كريمة معنا ، وأننا تراجعنا كثيراً ، لقد أوصدنا قدراً كبيراً من استجابتنا الإنسانية الشاملة ، لكننا ، كممثلين ، يجب أن ننفتح من جديد ، أن نصبح سذجاً وأبرياء من جديد ، أن نرعى أعمق مناخاتنا ، فَزَعنا على سبيل المثال ، فى هذه الحالة فقط نستطيع أن نجد سبلاً جديدة نعبر من خلالها عما هو مشترك بيننا وبين العالم الخارجى من إتجاهات ، وسبلاً نعبر من خلالها عما نعتبره خاصاً بنا نحن فقط .. » .

يعتقد تشايكن أن الممثل - كى يؤدى أداءاً جيداً - عليه ألا يتشرنق فى

بيئة أو مناخ اجتماعى يكون محدوداً أو محاصراً . بل عليه أن يخبر كل شىء، ويعرض نفسه لكل شىء ، وأن يعرف كل أنواع الناس والمواقف ، أن يزور ويتفحص المستشفيات والسجون ، ويحضر اجتماعات المتخصصين ، وأن يضع نفسه فى مواقف لم يكن ليتعرض لها . وإذا لم يفعل الممثل هذه الأشياء « فسيكون ، ببساطة ، قد تخلص فقط من سطح قشرة المجتمع ، حيث تُعرض امتيازات شخصية عديدة .. » . وكان أحد التدريبات التى يستخدمها تشايكن كثيراً فى ورشته تدريباً أطلق عليه اسم «عوالم » ، وكان يعنى به محاولة فهم حالات داخلية معينة بعيدة عن خبرة الممثل مثل جنون العظمة أو فيض الفرح والإنبساط ، وكان هدف التدريب هو إشراك ممثلين آخرين فى هذا العالم الخاص دون تقويضه .

وفى ١٩٥٩ انضم تشايكن إلى فرقة المسرح الحى ، لكنه تركها بعد بضع سنوات فقط ليؤسس فرقته الخاصة ، لأنه أحس أنها لا تعطى إهتماماً كافياً لقدرات الممثل . رغم ذلك فهو يؤكد أن عمله فى هذه الفرقة قد أيقظ ضميره السياسى والاجتماعى ، وأن فرقته « المسرح المفتوح » ، متأثرة تأثراً واضحاً بإلتزام جوليان بيك الحار ، ومفهومه للحياة والأداء ، كأعضاء فى كوميونة واحدة .

تأسست فرقة « المسرح المفتوح » فى ١٩٦٣ ، أساساً كمختبر أو ورشة يتيح مكاناً للممثلين الراغبين فى العكوف على دراسة المسرح واستكشافه ، بدل القطع المستمر لهذه العملية المتغيرة والمتطورة دوماً ، وإيقافها لتقديم عمل أمام الجمهور على نفس الهيئة ليلة بعد الأخرى ، وقد أسماها المسرح

المفتوح ليحفظ لها الشكل المفتوح ، فوضعها أو تصنيفها فى فئة سيؤدى إلى تثبيتها ، وهو يريد للفرقة ألا تظل ثابتة من حيث بناؤها أو إتجاهها ، وهو نفسه يصف الفرقة بأنها « مختبر يؤدى أعمالاً غير منتهية .. » .

وشأن كل المبتكرين لمسرح جديد ، أراد تشايكن أن يقتحم أرضاً جديدة ، وأن يتفادى تحديدات أى لونٍ من المسرح التقليدى الذى يؤدى إلى تدمير التعبير الفنى الحقيقى . فى الصفحات الإفتتاحية من كتابه «حضور الممثل » (« ملاحظات حول المسرح المفتوح ») يشرح تشايكن أنه يذهب إلى مسرحية من مسرحيات برودواى ، أساساً ، ليرى الدليل وشباك التذاكر وكل عناصر البيئة الفيزيقية للمسرح « هذا الموقف قد أصبح له حضور أقوى من الموقف الذى يؤدى على الخشبة » ، حتى فى ذلك اللون من المسرحيات الذى أسماه بيتر بروك « المسرح المميت» ، أى المسرحيات التى تستخدم الطرائق القديمة والصيغة القديمة لتحقيق أهداف مختزلة لأبعد الحدود ، اكتشف تشايكن - فى هذه البيئة المحتضرة - موقفاً حياً حين نظر إلى ما وراء الفعل المباشر على الخشبة إلى الخبرة الفعلية فى المسرح . إنه مَوات السلوكيات الطبيعية والتمثيل الواقعى . والطريقة التى يحاول بها المسرح القائم أن يضع تحديدات نهائية ، يزدريها أكثر من أى شىء . ويشرح جوردون روجوف - الذى عمل مع تشايكن - كيف خلقت أنشطة الورشة إحساساً بإمكانات لا حدود لها ، حتى اقتنع كل فرد منهم بأنهم قادرون على تقديم شىء ما .. « لم نكن نعرفه آنذاك ، لكن ما كنا نقوم به كان يوضح بجلاء أنه أن تكون مسرحياً فهذا يعنى أنك حى ، وأن تكون حياً . فأنت ، بالتالى ، مسرحى » .

وأكد تشايكن فى مختبره أو ورشته الحاجة إلى التغيير ، إلى التجريب ، وإلى المغامرة بوجه خاص . والتمثيل ليس - ببساطة - أن يضع الممثل قناعاً ثم يخلعه ، لأن الممثل نفسه ، بطريقة ما ، يتغير فى كل مرة يضع القناع. تشايكن يرى أن التمثيل « إفصاح عن الذات » ، فى حين أن المناهج التقليدية كانت تشجع الممثلين على أن يتلاءموا مع « أدوار نمطية » مقدمين لمشاهديهم نوعاً من « التنميط الجامد » ، الذى أصبح أيضاً نوعاً من التوصية للمشاهدين بأن يصنفوا أنفسهم أيضاً . وعند تشايكن فإن هذا عامل إضافى يسهم فى « تغفيل » الأمريكيين .

ومصدر القوة فى عروض تشايكن هو قوة الفريق ، فعلى كل عضو فيه أن يفهم العمل ككل ، لا دوره المحدود فيه فقط ، وفى الورشة التى سبقت عرض « الأفعى » كانت المشكلة هى إيجاد نقاط مرجعية مشتركة ، وقاموس لفظى مشترك ، لأفراد الجماعة . ويبدأ مشهد « جنة عدن » بجماعة من الناس على الخشبة يؤدون حركات معينة تم إنتقاؤها بعناية من آلاف الحركات . عن هذا العرض كتب تشايكن : « لم يكن واحد منا مؤمناً بوجود جنة عدن ، أو أنها وجدت فى يومٍ ما ، لكنها تحيا فى العقل كذكرى بكل تأكيد ، هى بالنسبة لنا جمع من المخلوقات ، يتنفسون معاً ، وهم ممتلئون بالحياة ، وقد أصبحوا عالماً له انتظامه » .

ولم يتوصل تشايكن أبداً إلى طريقة مُرضية يتم بها تحويل موقف الورشة إلى أداء حيٍ على الخشبة . ورغم أن تصوره الشامل للتمثيل يؤكد أهمية علاقة الإثارة المتبادلة بين الممثل والمشاهد ، إلا أنه يعتقد أن الرأى العام

يلقى ضغوطاً على الممثل لأنه يركز على خبرته ، وأن الجمهور - فى النهاية - يمكن أن يعوّق العرض والممثل معاً : « أحياناً يكون العرض هو العدو ، لأن عملية الإنتقال من مرحلة الإرتجال إلى مرحلة العرض لا وسائل معينة أو محددة لها ، إنها صادقة جداً ، فكل شيء يتغير ، وقد تعلمت أن التركيز فى الورشة ، والتركيز فى العرض ، هما أمران مختلفان كل الإختلاف .. » .

وتشايكن يكون فى أسعد حالاته فى بيئة الورشة ، لأنه كان يعتقد أن الممثل يتطلب انضباط تدريبات فيزيقية وصوتية مكثفة ، وكان الكثير من تدريباته يهدف إلى الإبتعاد عن الكلام ، والتجريب على الكلمات والأصوات . وبعد زيارة قام بها جروتوفسكى فى ١٩٦٧ ، قامت الفرقة بتطوير مزيد من التدريبات النفسية الجسمية الشبيهة بما كان يقوم به فى «مسرح المختبر البولندى » ، وكان تشايكن يعتقد أن الممثل لا يجب عليه أن يرى (بمعنى أن « يحلل ، وينقد ، ويكنس ما تحت البساط ») فقط ، بل عليه أن يفهم أيضاً . ومن أجل أن يفهم يجب أن يتعلم كيف يرتجل ، وهذا بدوره سيطوِّر طبيعته فى البحث والحدس ، فما هو « داخل » الموقف هو ما كان تشايكن يهدف إلى كشفه عن طريق الإرتجالات التصورية غير اللفظية، وعلى هذا النحو نصل إلى فهم أفضل لما « تحت النص ، » ، وللدوافع السيكولوجية للشخصية .

و « المسرح المفتوح » مثل « المسرح الحى » لم يعد موجوداً اليوم ، لكن أعماله لم تذهب سدى . إنها مثل الخميرة تعمل عملها على مهل ، وحول منتصف الستينيات تركز البحث عن مزيد من الجماعية حول محاولات

تحطيم قوس البرواز المسرحى . توم أو هورجان - مخرج عروض « هير » و « يسوع المسيح نجم فائق الامتياز » و « توم بن » وسواها فى مسرح «لا ماما » يقول عن هذه الفترة : « من الصعب أن نفهم اليوم لماذا بدت هذه الرغبة مهمة جداً آنذاك ،ولكن كان ثمة دافع قوى بدرجة لا تصدق نحو القيام بها .. » ، وتقول ميجان تيرى ، كاتبة مسرحية « صخرة فيتنام » : «إننى أريد من الجمهور أن يشعر بدل أن يفكر .. » ، وفى ١٩٦٨ قدمت مسرحية أخرى بعنوان « أهل رانشمان » وفيها نجد رانشمان متهماً ومحجوزاً فى سجن الشرطة ، وتصوره المسرحية وهو يُعدم فى غرفة الغاز ، أو على الكرسى الكهربائى ، أو على المشنقة ، لكنه يبعث من جديد ، ليشارك بقية طاقم الممثلين فى الصياح والتحدى ، وقالت مجلة « تايم » عن المسرحية إن غياب المضمون العقلى منها هو الأمر الجدير بالتفكير : « ليس الأمر هو أن « أهل رانشمان » مسرحية رديئة ، لكنها كذلك ليست مسرحية جيدة فى ضوء إهتمام الدراما التقليدى بالقدر والأفكار ونقاط الضعف الإنسانى ، هى - مثل المسرحيات الدعائية لمسرح حرب العصابات أو المسرح المقاتل - تهدف لأن تكون خبرة يحس بها الجمهور .. » .

واليوم فإن تزايد استخدام الأماكن البديلة لتقديم العروض ،وتزايد المرونة والطواعية لخشبات المسارح ، وتزايد انتفاء الطابع الرسمى للجمهور ، وتزايد اليقين الخفى بالعلاقة بين الجمهور والممثلين ، كل هذا هو الثمار المباشرة للمعارك التى تم خوضها بضراوة فى الستينيات ، إضافة إلى التحديات التى قدمها أوخلبكوف وسواه من بدايات القرن . ولفرقة المسرح المجرية المغتربة « سكوات » طريقة فريدة لإستكشاف العلاقة بين

المتفرجين والممثلين ، وبين المتفرجين وسواهم من المتفرجين ، فأحد جوانب المساحة التى يؤدون فيها عروضهم نافذة عريضة تطل على أحد شوارع نيويورك المزدحمة ، وهذا يعنى بالنسبة للمتفرجين أن أولئك المارة الأبرياء هم جزء من الفعل المسرحى المباشر ، والعكس صحيح . هذا التكنيك المتألق فى تحويل إتجاه نظر المتفرج بدأ أساساً فى المجر ، حين كانت الفرقة تُعَّد فرقة منحرفة ، وغير مسموح لها أن تقدم إلا عروضاً خاصة فى شقق الممثلين ، وهم ينظرون عبر الشارع من نوافذ الآخرين ، اكتشفوا أنهم قادرون على متابعة درامات غامضة تتكشف أمام عيونهم ، وهدف مسرحهم كله الآن هو إعادة خلق هذا الإحساس ذاته بالغموض والغرابة.

واسم « سكوات » (بمعنى : يجثم أو يجلس القرفصاء) يشير إلى ماضى الفرقة الذى يغلب عليه طابع الإستقلال والترحال الدائم ، فهذه الفرقة الصغيرة يقيم أفرادها ويعملون تحت سقف واحد ، وهم - ناضجين وأطفالاً - يهدفون إلى تحويل حياة أعضائها إلى فن ، لأن المسرح قد أصبح جانباً متكاملاً مع حياتهم ، لا يمكن فصله عنها . وهم يعتقدون أنه منذ التراجيديا الإغريقية ، لم تقم دراما استطاعت أن تربط بين الدراما «الكونية » للشخصيات على الخشبة ، ودراما الحياة الواقعية للمشاهدين ، ومن ذلك الحين ظل الممثلون يستخدمون كناطقين بألسنة الأفكار . ونحن اليوم نعيش فى عصر تغمى عينيه الانجازات التكنولوجية والتفكير العقلى، ومن ثم لم تعد هناك أية فائدة لهذا اللون من الميثولوجيا الذى يحاول توضيح « سبل الرب » أمام الإنسان ، وهو أساس الدراما الكونية كلها ،

ونتيجة لهذا قامت هوة عميقة ، هذه الهوة - على وجه التحديد - هى ما تحاول « سكوات » - وبإصرار - تقديمها كسمة مميزة لحياتهم ومسرحهم على السواء .

كان أول عروضهم فى أمريكا بعنوان « الخنزير ، ونار الطفل ! » قدم فى نيويورك فى ١٩٨٢ ، وهو عرض ممثل لعروضهم كلها . المشهد الإفتتاحى يصور عنقوداً من الصور المتباينة : دمية هائلة لرجل يتعلق مقلوباً ، ومن فتحة الشرج يبرز وجه ممثل حقيقى مطابق لوجه الدمية ، وفتاة تجلس على رصيف ممسكة بعنزة مربوطة بحبل ، وامرأة تمشى بتثاقل إلى الأمام وإلى الخلف فى حذاء أكبر من قدميها ، ولمدة طويلة لا يحدث شىء سوى أن العنزة تحاول أن تأكل أوراق نص المسرحية ، والعابرون فى الشارع يحدقون إلى المشهد أو يبتعدون عنه فى حركات عصبية ، ولديهم أسئلة عن المسرحية، مثلنا نحن - المفرجين الذين دفعوا - لدينا أسئلة عنهم ، ثم تبدأ الفتاة فى قراءة إعترافات سافروجين فى رواية دستويفسكى « الشياطين » بطريقة غبية ومملة وغير مفهومة ، والمؤدون لا « يمثلون » بل يسلكون مسلكهم العادى ، وكل شىء يحدث ببطء وعلى نحو طبيعى ، بنفس السرعة ، ونفس افتقاد الكفاءة أو التركيز كما يمكن أن يحدث فى الواقع . والفعل ، المثقل بالرموز والصور المألوفة ، يعيد إلى الذاكرة رسوم شاجال من حيث أنها تمزج عوالم الحلم والواقع ، ويبدو أنها تحدث فى نقاط متعددة فى المكان ، وهذه الدمية العملاقة تحطِّم أى إحساس بمنظور عادى أو سوِّى .

وشأن الكثير من فرق المسرح الطليعى فى أمريكا ، فإن فرقة « سكوات» لا تقدم أية إجابات سهلة ، فمعظم الوقت يبقى المشاهد عاجزاً عن فهم ما يحدث أو ما يقال . ومثل مسرح ريتشارد فورمان ، فإن « سكوات » تتطلب تركيز الإهتمام من جانب الجمهور كى يفهم ما يراه . ولكن حتى لو استطعنا أن نجد معنى لتلك الأحداث الغريبة ، هل سيجعلنا هذا نكتسب مزيداً من الحكمة ؟ ، يبدو أن الصراع كامن فى التجاور بين الفعل على المسرح والفعل فى الشارع ، وفى أن الجمهور أيضاً لا يستطيع التمييز بسهولة بين ما هو حقيقى وما هو مبتدع ، أو بين الممثلين والعابرين . هذا الخلط ، وهذا اللعب التحتى المتعمد يحققان هذا اللون من الغموض والإلتباس الذى يوجد فى مسرح بيتر شومان وروبرت ويلسون ، وكلاهما يستعين بالممثلين الهواة على نطاق واسع . ولو أن العروض أصبحت أكثر صقلاً ، فإن هذا الأثر سيقضى عليه التمييز بين الممثلين من ناحية ، وأولئك المشاركين القادمين من الحياة الحقيقية ، من الناحية الأخرى .

فى المشهد الثانى يزداد منظور الجمهور إتساعاً ، لأن ما يحدث فى الشارع، فى الخارج ، يعكسه جهاز فيديو مواجه لنا ، وعلى هذا النحو نشهد، على الشاشة ومن النافذة معاً ، حادث إطلاق النار فى الشارع ، ويقوم جهاز الفيديو بإنتقاء وعرض ما يوسع من رؤية الجمهور لأنه قادر على أن يريه ما هو خارج نطاق رؤيته الطبيعية ، وهكذا نرى رجلاً جريحاً يجاهد كى يقف على قدميه ، ثم يتكرر العنف المنطلق فى الشارع على المسرح، حيث يدخل الرجل حامل البندقية ويطلق النار على الفتاة ، ثم يستخرج سكيناً ويشحذها ، ويبتر يد جريح آخر يستلقى على الطاولة ،

وينهض الرجل متألماً ، والجمهور يلهث ، لكن الرجل ينزع عضواً زائفاً مُدَمى ويكشف عن يده التى لم يمسها السوء ، ويشرع فى إطلاق النار على مهاجمه ، لكن المسدس ليس سوى لعبة ، وباستخذاء يسقط سرواله ، ويثبت البندقية على مؤخرته ويطلق النار ، وهذه المرة تنفجر البندقية ، وينتهى المشهد بالرجل الآخر يسدل الستار ، ويكشف فى الخارج عن جماعة من المتفرجين يلتقطون الصور الفوتوغرافية للمشهد الذى يحدث بالداخل .

فى الفصل الثالث يزداد الإحساس بالتوتر بين الجمهور ، لأن الفيديو لم يصبح موجهاً إلى الخارج ، بل إلينا نحن ، الجالسين فى مقاعدنا ، وعلى خشبة المسرح عائلة تثرثر وتتناول طعاماً حقيقياً ، وأى واحد منا ، نحن الجمهور ، يدرك جيداً أن صورته قد تظهر على الشاشة فى أية لحظة ، وأننا أيضاً سنصبح جزءاً من الحدث . وحين ينتهى العرض أخيراً تترك خشبة المسرح خالية ، والعابرون فى الشارع يملأون شاشة النافذة ، فى حين نتدافع ، نحن المتفرجين ، صفوفاً نحو الشارع ، ونلتحم بالمتفرجين والممثلين ، نمتزج فى حشد غير محدد الهوية ، فى شارع وست ٢٣ ، وكلنا على وعى بأننا قد خبرنا طرائق جديدة للرؤية والإدراك .

واليوم ، فإن أكثر أشكال المسرح حيوية وإثارة هى تلك التى توجد – بشكل رئيسى – على الحافة . ولأكثر من عقد كامل ، ظل جروتوفسكى متشككاً فى أن المسرح – فى هذا القرن – فن يفضله قطاع كبير من الناس ، وقد أخفقت أحلام مسرح الجماهير ، أحلام بريخت ورولاند أو جوان

ليتلوود . لكن المسرح يستطيع - ويجب عليه - أن يصبح شعبياً بطريقة جديدة . هذه الطريقة الجديدة هى قيام أشكال متباينة من المسرح تلبى حاجات قطاعات متباينة من الناس . فعن طريق التمايز ذاته يستطيع المسرح أن يوسّع جمهوره ، الممثلون (ليسوا بالضرورة محترفين ، فهذه الكلمة ستصبح قديمة بالية) والمخرجون والكتاب سوف ينجذبون نحو جماعة معينة يشعرون بالميل نحوها ، وسوف يكون مسرحاً ملتزماً ، وسوف ينتمى الناس إلى هذه الجماعة أو تلك ، بعضهم إلى فرقة روبرت ويلسون ، وبعضهم إلى ريتشارد شيشنر ، وبعضهم إلى سبالدنج جراى ، أو أيٍ من خلايا المسرح التى لا حصر لها ، والمنتشرة فى كل أرجاء الدنيا .

هى جزء من حركة عامة فى هذا العصر . إنه ليس تشظياً بقدر ما أن الأبنية القديمة قد انقسمت إلى خلايا جديدة . وقد بدأت الكنائس المسيحية تدرك أنه هناك يكمن التحدى الحقيقى القادر ، النمط نفسه ملحوظ فى مستويات أخرى من المجتمع : « إن الإنسان فى سبيله لأن يغيِّر نفسه ، فى سبيله لأن يطوِّر نفسه ، إنه لم يعد يستطيع الإنتظار حتى تقوم عملية الإنتقاء الطبيعى بهذا الدور ، ويبدو لى أن ما يحدث اليوم هو أن الناس يحاولون أن يساعد كلٌ منهم الآخر كى يتغير ، وهم يودون التجمع معاً خارج مواقف العمل ، ذلك أن العلم وانقاص ساعات العمل الطويلة قد أتاح هذا أخيراً ، وهم يستخدمون هذا الزمن وهذه المساحة ليروا كيف يمكنهم النمو والتطور عن طريق التفاعل الشخصى .. » .

هكذا كتب مايك بارنت ، صاحب كتاب « الناس ، لا الطب العقلى » ، وأحد قادة حركة « جماعة اللقاء » .

ومن بين الجماعات العاملة فى أمريكا . والتى يُعد عملها جزءاً هاماً من التاريخ المتطور للمسرح فى هذا القرن ، اخترت أن أركز اهتمامى على تلك الجماعات التى يتوجه إلتزامها - فى الأساس - نحو المسرح غير المحترف . فوقت الفراغ الذى كان ترفاً فى يوم من الأيام قد أصبح اليوم مشكلة ، وكيف يتعامل الناس مع وقت الفراغ المتزايد هو أمر له أهمية قصوى . وكيف يستطيع المسرح أن يرتبط بحاجات الفرد العادى كشكل من أشكال التعبير الخلاق ، أمر كان هو الشغل الشاغل لجيرزى جروتوفسكى فى السبعينيات ، وفى أمريكا يبدو لى - بوجه خاص - أن عمل بيتر شومان مع « مسرح الخبز والدمية » ،وآنا هولبرين مع « ورشة الراقصين » ، سوف يثبت أنهما من أهم الاضافات لمجتمعنا وهو يتقدم نحو نهاية القرن العشرين.



(١٣) ريتشارد فورمان ، وروبرت ويلسون ، ومسرح الخبز والدمية .

إن فرقاً مثل « المسرح الحى » و « المسرح المفتوح » و« سكوات » تدين كل منها بوجودها لطموح فرد واحد ، لكنها تدين بنجاحها إلى الجهود الجماعية لكل فرد من أعضاء الفريق ، فهم يعملون معاً ليكتبوا ويخرجوا ويؤدوا كل عرض من عروضهم ، ما نحين الحياة لحدث مسرحى يتضمن عمل الفريق كله .

لكن هناك جماعات أخرى مثل « مسرح الهستيريا الوجودية » الذى أسسه ريتشارد فورمان ، و «مدرسة بَيْرد هوفمان » التى أسسها روبرت ويلسون ، و « مسرح الخبز والدمية » الذى أسسه بيتر شومان ، قد ابتعدت عن نمط المسرح التجريبى الذى كان ينشد طرائق جديدة للتعبير من خلال العمل الجماعى ، وتدين كلٌ بنجاحها إلى براعة مؤسسها وقراراته . فلكلٍ من ريتشارد فورمان وروبرت ويلسون - مثل بيتر شومان - وظيفة يتفرد بها هى التحكم فى كل حركة من حركات العرض ، منذ يسجَّل النص على الورق (أو يثبت على الحائط ، عند ويلسون . كى يتحول لجدارية هائلة) إلى التصميم الدقيق لخطوات كل حركة وايماءة أثناء التدريبات ، بل إن

فورمان يجلس فى الصف الأول أثناء العرض يدير جهاز التسجيل ، وهو بالتالى - مثل المخرج البولندى تاديوس كانتور - يحدد فى النهاية سرعة كل عرض (عند كانتور ، فإن العمل الفنى المسرحى شكل من النحت الحى ، فالموضوعات توجد فى المكان مثل قطع النحت ، لا علاقة لها بالعالم الخارجى ، وهو - متأثراً بمفهوم كريج عن « الدمى البشرية » يتعامل مع الممثلين كأنهم موضوعات ،وكثيراً ما يستبدل الدمى بهم ، وهو يبقى فى كل عرض مرئياً بالنسبة للجمهور ، واقفاً على حافة الخشبة ، يقود الممثلين بحركة من اليد أو إيماءة من الرأس ، وهو يستخدم هذا التكنيك ، لا لأن الممثلين يعتمدون على المخرج كى يؤدوا أدوارهم ، ولكن لتأكيد الخصائص التأليفية للعرض) .

وكلٌّ من فورمان وويلسون جزء من تقليد شكلى جديد فى المسرح الأمريكى البديل المحكوم بأفكار عن البناء والتأليف ، والذى يسعى دائماً لأن يجعل الجمهور واعياً بالعناصر الشكلية فى العرض . وقد تم صك مفردات جديدة تهدف إلى تعويق أنماط الرؤية عند المتفرج عن طريق تحرير المسرح من التقاليد وإبدال الأبنية بها ، وتم كشف تكنيكات حرفة خشبة المسرح ، وتم التخلى عن أى وهم حكائى على أسس من التخطيط المحدد ، فقد أصبح المسرح طقساً للخيال ، ولم يعد معنياً بأن يحكى حكاية أو يصور شخصية أو يردد جدلاً ذا طبيعة اجتماعية أو سياسية ، ولكن عليه أن يعرض أنماطاً بصرية تغوص عميقاً فيما قبل الشعور ، هذا نمط من أنماط المسرح التجريدى غير الأدبى الذى ينظر إلى الداخل وهو معنى بالذات ، وبالطرائق التى يمكن للناس بها إدراك وتفسير الصور التى تعرض

عليهم، والخصائص التكنيكية للمسرح تتكشف لهدف واحد هو التحليل.

وحتى منتصف السبعينيات كان إهتمام فورمان موجهاً بشكل أساسى نحو تقديم« الموضوع » فى صيغ وحدود مسرحية . وهو يقول لنا إنه كان مهتماً بأن « يضعه على الخشبة ، ويجد طرقاً مختلفة للنظر إليه » بحيث أن «الموضوع يبقى هناك ، محصوراً ومعزولاً عن بقية العالم » ، وتقليدياً فإن الأدوات المسرحية إما أن تكون فى خدمة الممثل أو أن تعزز المشهد أو تقويه. لكن الموضوعات عند فورمان لها وظيفة مستقلة ، وهى تقف معلقة معزولة فى الفضاء ، ليس لها منطق أو غرض ، بل هى مجرد وجود عرضى . وفى مقابلة مع ريتشارد كوستلانتز اعترف بأن إهتمامه الأول كان « تحرير العناصر الفردية ، تحرير الكلمة الفردية ، تحرير الإيماءات الفردية ، تحرير الضجة الفردية ، بنفس الطريقة التى حاول بها شعراء الحداثة منذ رامبو تحرير الكلمة فى الصفحة » .

وحديثاً بدأ فورمان يركز إهتمامه حول تحقيق نصوص مشظاة . لقد ظل سنوات تتملكه فكرة الكمال ، فكان يبنى كلماته فى شكل فنى متوازن ومتناغم ، وفجأة ، كأنه كشف مباغت ، بدا له أن الجمل الخرقاء ، غير المنتهية، غير الكاملة ، لا تمثل الحقيقة عن وجوده هو فقط ، بل هى أيضاً دالة على العصر الذى يعيش فيه . وكان عليه أن يعرض ما وصفته جرترود شتاين بإجهاد التقدم أو توتر التقدم ، وأصبحت عروض فورمان كلها تصور هذه النقطة من « شبكة التمزقات » ، ورغم أن المناظر والموضوع والشخصيات غالباً ما يصيبها التحول ، إلا أن دراماته كلها ينبثق عنها

نمط من الإزاحات الدائمة كمن ينظر إلى شاشة تلفزيون دائمة التحول من قناة لأخرى.

ويرتبط بناء كل مسرحية - على نحو مباشر - بعمليات التفكير للكاتب. وما أن يحصل فورمان على النص حتى يوزّع سطوره على ممثليه، ثم يبدأ فى تسجيل النص الذى يقوم الممثلون بقراءته بطريقة معبرة عن قصد، ويصبح هذا النص هو مركز العرض الذى يقوم فورمان « برسم خطوات » كل تفاصيله، وحين توشك التدريبات على الإنتهاء، يقوم فورمان بتسجيل ردود أفعاله على العرض، ويتم أداؤها فى أوقات مختلفة أثناء العرض الفعلى.

وكل مسرحيات فورمان تتم بالصيغة ذاتها، متجنباً الثيمات الرئيسية، مقدماً تتابعاً من « الصور » الثابتة وغير المترابطة. فى العرض الذى قدمه فى ١٩٧٢ بعنوان « سوفيا » (أى الحكمة) القسم الثالث « الجرف » يقوم الممثلون بالدوران حول الخشبة بحركة بالغة البطء، ويقوم كلٌ منهم بالتركيز على النشاط الخاص به والذى يبدو غفلاً عن أنشطة الآخرين. فى الفصل الثانى - على سبيل المثال - يقف أحد الممثلين محدقاً فى الجمهور يتدلى من فمه حبل، فى حين تقوم فتاة -بعناية بالغة - بمحاولة تكوين دائرة من الطرف الآخر للحبل، وتجلس فتاة أخرى على حقيبة سفر، مواجهة له،. تنظر فى مرآة جيب صغيرة، ويدخل ممثلون آخرون، ويتقدم إثنان منهم ويربض كل منهما، إلى جانب من جانبيه، ويمسك كل منهما بقضيب طويل ينتهى طرفه بقفاز أحمر للملاكمة. ويبقى هذا التابلوه بضع

دقائق ، حتى تدق جرسان من طرفى خشبة المسرح ، تبدأ بعدهما مباراة ملاكمة مصممة بدقة ولكن لا تتم فيها أية ملامسات جسدية ، وأخيراً تدخل رودا (الممثلة الرئيسية فى كل مسرحيات فورمان) عارية تطوف حول الخشبة ببطء ، وتُسمع دقات الأجراس مرة أخرى دون أن يتحرك أحد ، يضاف كل عنصر بصرى لإنتاج صورة متكاملة ومركبة .

والطريقة التى يتم بها ترديد الكلمات أو الهمهمة بها بإيقاعات وسرعات متباينة توضح كيفية استخدام فورمان للغة ، فهى ليست معنية ، أساساً ، بتحقيق التواصل ، ولكن بإضاءة أنماط الحديث وإيقاعاته ، واستخدام رنين الأجراس يؤدى لتحطيم الأفعال والكلمات معاً إلى شظايا، كما تمثل أيضاً مقاطعة متعمدة للمسرحية . ويعيد فورمان خلق البدايات الخاطئة والمترددة للنص الأصلى بوسائل أخرى أيضاً ، فشريط التسجيل الذى سجَّل عليه تعليقاته يظل يتدخل فى العرض ، وفى لحظات مختلفة تُسمع ضجة عالية من مكبرات الصوت ، ويحدق الممثلون نحو الجالسين فى الصالة بحيث يشعرون كل متفرج بدوره الكامن فى عملية النظر . ولا يطلب فورمان من الجمهور الإسهام فى العرض أو المشاركة فى أى تغيير على خشبة المسرح ، لأنه لا يثق فى أى شىء يعتمد على الجمهور ، كل ما يرجوه أن تؤدى هذه المقاطعات المتكررة إلى إزعاج المتفرج وإرباكه بحيث يصبح فى حالة أكثر حدة من الوعى بالذات ، والهدف ليس هو التفكير العقلانى ، ولكن إدراك العلاقات بين الصور المتكررة والكلمات من حيث هى التوثيق الدرامى لعمليات التفكير الحقيقية ، فوعى المتفرج لا يجب دفعه إلى الكسل والبلادة عن طريق هذا التدفق السهل للصور ، أو

الإيقاع البطىء للحركات المصممة ، أوركستراليا ، على نحو جميل ، بل يجب الإرتفاع بهذا الوعى عن طريق الإستمتاع باكتشاف هذه الأنماط والعلاقات . حتى حين تفقد الكلمات معانيها وتصبح مجرد رنين ، فإن فورمان واثق من أن الجمهور سيتلقى ما يقال له على مستوى نصف شعورى .

وقد اتهم بعض النقاد مسرح فورمان بأنه نمط من المسرح العابر الذى لا يحدث فيه شىء باق فى الذاكرة ، فكل عرض هو خبرة مؤقتة تنتهى ما أن يترك المتفرج صالة المسرح . ولكن فورمان كان يعتقد دائماً أن الذاكرة تميت الوعى ، وهو على يقين من أن لمسرحياته أثراً عميقاً على جمهورها ، لأن كل واحد من هذا الجمهور مرغم على تذكرها ، وفى هذا الصراع من أجل التذكر الذى يخبره إيقاظ للوعى . وواضح أنه هذا اللون من المسرح الذى يعمل على مستوى علاجى ، رغم أن فورمان يعى حدود الإعتماد على إستجابة الجماعة ، وقد أشار إلى إعتقاده بأن الموقف المثالى هو أن يعمل المخرج مع كل واحد من الجمهور على نحو فردى .

وقد وصف روبرت ويلسون نصوصه الدرامية بأنها علامات سمعية «قد تصاحب الترتيبات البصرية أو تبقى مستقلة عنها » ، وهو حين يضع المسرحية على الورق ، فإنه يعمد - فى ذات الوقت - إلى خلق « كولاج » بأن يلصق كل صفحة من صفحات الكتابة على جدار الاستديو . على هذا النحو لا تبقى المشاهد معزولة ، ولكن يمكن رؤيتها ككل واحد ، تمثل نوعاً من المخطط المعمارى الكبير (فى الحقيقة ، إن ويلسون تلقى تدريبه

كمهندس معمارى وكرسام) ، عند هذه النقطة يصبح معنياً بأمريْن معاً : ما تعبر عنه الكلمات ، ثم الأنماط الفعلية التى تشكلها الكلمات من حيث علاقة كل منها بالأخريات . وفى عروضه أيضاً فإن الترتيبات البصرية تعادل فى أهميتها الأنماط البنائية التى تشكلها الحركات والأصوات التى تتردد ، على فترات متقطعة ، أثناء العرض . وبعض « مسرحياته » التى تستخدم أقل القليل من الموسيقى أو الحوار ، وُصفت - بحق - بأنها «أوبرات صامتة » أو « صمت له بناء » .

ومثل فورمان ، فإن مسرح ويلسون ليس مهتماً بالشكل السردى الروائى الخالص ، بل إنه يهدف إلى رواية حكايات عديدة فى ذات الوقت . وليس لأيٍ من عروضه بداية أو نهاية ، حيث أن مسرحياته السابقة يمكن أن تُدمج فى العرض الجديد ، وعلى سبيل المثال ، فإن العرض الذى قدمه فى ١٩٧٣ بعنوان «حياة وأزمان جوزيف ستالين » ، كان يقوم على خمس مسرحيات سابقة ، واستغرق اثنتى عشرة ساعة ، وشارك فيه مائة وخمسة وعشرون مؤدياً . وليس متوقعاً أن يبقى المتفرج اثنتى عشرة ساعة متواصلة، لكن بوسعه أن يروح ويجىء كما يشاء ، ما دام ليس هناك تتابع للأحداث يمكن أن يفقده . إنه الحاضر الفعلى ، لا المستقبل المرتقب ، هو ما يعنى ويلسون أكثر من أى شىء آخر .

وليست كل عروضه على هذا المستوى « الأوبرالى » الضخم ، أو يتطلب هذا الكم من طاقم المؤدين . فى عرضه « نظرة الأصم » (١٩٧٠) استخدم حفنة صغيرة من المؤدين فقط ، وكان المشهد الإفتتاحى عبارة عن

« تابلوه » دام حوالى نصف الساعة ، تقف فيه الشخصيات الأربع الرئيسية دون حراك ، متجمدين فى الزمان والمكان . وأخيراً تقوم الممثلة التى تلعب دور الأم ببطء وتضع واحداً من طفليها الصغيرين فى الفراش ، ثم تبدأ فى طعنه بهدوء ورقة ، فى حين يقف صبى مراهق أصم لا يقوى على الحركة ، ثم تعيد ما فعلت بالطفل الثانى ، وكل حركة يتم القيام بها ببطء وتراخ شديدين ، داعية إدراكات الجمهور إلى الإسترخاء ، ومنحرفة بعقولهم نحو مستويات أدنى من الوعى .

ويعتقد ويلسون أن الإنسان يسجل أحاسيسه على مستويين : على «شاشة خارجية » و « شاشة داخلية »، الأشياء التى يتم إدراكها شعورياً تسجل على الشاشة الخارجية ، أما الأحلام والذكريات فعلى الشاشة الداخلية . وفى عرضه بعنوان « كنت / جالساً فى الفناء / حين ظهر هذا الفتى / أظن أننى كنت أهلوس » ، فإن الأصوات الهامسة للممثلين يتم تكبيرها عن طريق مكبرات الصوت ، وهكذا يبدو للجمهور أنه مطلّع على أفكارهم الداخلية ، وهذه طريقة ويلسون للكشف عن الأحاسيس والمدركات المسجلة على « الشاشة الداخلية » ، وهو يعتقد أيضاً أن عمله يتم تلقيه على مستويات متعددة من الوعى ، وهذا يؤدى إلى إختلاط العقل، ويؤدى إلى خلط الشاشتين الداخلية والخارجية ، بحيث أن الجمهور يعتقد أحياناً أنه قد رأى أو سمع ما ليس موجوداً فى الحقيقة . وفى عمله مع الأطفال ذوى « الإصابات الدماغية » تبين له أن العميان ومن بهم صمم يكشفون عن مدركات يؤكدون أنهم مايزالون قادرين على رؤيتها أو سماعها على « شاشاتهم الداخلية » . وهو يهدف فى مسرحياته إلى

تنويم جمهوره وممثليه بحيث يصبحون فى حالة شبيهة بضبابية الوعى ، بحيث لا تبقى الطرائق السوية فى التعبير ممكنة .

ويستخدم ويلسون كثيراً من التقنيات التى يستخدمها فورمان ، فالمؤثرات الصوتية المتقطعة ، وشرائط التسجيل المتعددة التى تدور معاً ، تجعل لعروضه شكل سلاسل من الصور والأنشطة الفردية التى لا تحيل إلى العالم الواقعى . ثم إن الفعل مقطع الأوصال ، والكلمات التى يتكرر ترديدها ، والموتيفات التى يتردد صداها فى النص ، كلها تعيد خلق إحساسات الحلم ، والعرض فى مجمله يعكس التخطيط المعمارى للنص الأصلى كما رسمه ويلسون ، والأفعال ، ببساطة ، تصبح أنشطة تمارس فى الفراغ ، ولا علاقة لها بأى عالم على قدر من التماسك ، فكل عنصر يصَّور معزولاً ، والأمر - كما لاحظت راقصة ما بعد الحداثة لو سيندا تشايلدز - متروك للمتفرج « كى يستخلص معنى ما مما رآه ، ثم يقرر ما إذا كان هذا نظاماً أو فوضى ، له شكل أو بلا شكل ، إن كان هذا كله شيئاً يهمه .. » .

وعرض « إفتتاحية لجبل كا » (١٩٧٢) من أكثر عروض ويلسون طموحاً ، وهو كعرض من عروض المسرح البيئى يمضى لأبعد مما ذهب إليه عرض بيتر بروك « أورجاست » كان العرض يمتد فوق سبعة جبال ، ويستمر أيام بلياليها ، ويضم ثلاثين ممثلاً وعشرين متطوعاً إيرانياً ، وكان معظم التمثيل إرتجالياً ، وثمة « واقعة » خُطط لها كى تشمل الجمهور كله ، وغُطى الجبل بمفردات من الأنماط البدائية الأسطورية : سمكة وحوت وسفينة نوح وديناصور وحصان طروادة وميسلاس يقف متأهباً للدفاع

عن نموذج للأكروبول ، ويبدو خط السماء لمدينة نيويورك أخيراً وقد اشتعل ، وعند نقطة معينة تمشى امرأة ببطء للأمام والخلف لمدة ساعة ، ورجل يؤدى حركات تشبه حركات المصاب بالشلل الرعاش ، ويطلق سيلاً من الكلمات غير المترابطة ، وفى مكان مرتفع هناك كان يقف رجل على سقالة يغنى بكلمات لا معنى لها . وكان على المتفرجين أن يمضوا فى رحلة مع ويلسون ، رحلة بكلا المغنيْن : رحلة إلى ما قبل الشعور ، لأن هذا لون من ألوان السيكودراما الذى يفضى إلى داخل الذات ، ورحلة بالمعنى الحرفى صعوداً فى الجبل عبْر إشارات وأحداث .

الممثل والمخرج بازل لانجتون يقدم لنا وصفاً يكيل فيه المديح والثناء ، يقول إنه تردد فى البداية للذهاب ومشاهدة فرقة مسرحية أمريكية «طليعية» و « مهمة » أخرى ، لكنه وجد أن إتجاهه نحو المسرح كله قد إنتابه التغير بعد خبرة مشاهدة « جبل كا » ، ذلك أن الأنشطة التى كانت تحدث على نقاط منفصلة من الجبل كانت بطيئة على نحو معذب ، ولم يحدث شىء يمكن وصفه « بالفعل الدرامى » ، ووجد نفسه مرغماً على التركيز على هذه المشاهد البطيئة ذات البناء ، حتى أثمرت « طاقة » هائلة صامتة أعطت لكل شىء دلالة تتجاوز أى شىء سبق له أن رآه فى عرض حى . وفى حين أنه كان يتوق للمشاركة - كممثل - فى هذا الحدث الخراق، إلا أنه كان يحس - فى ذات الوقت - إحساساً مخيفاً بالعجز : «كيف يمكن أن أؤدى ؟ إننى قد أفقد « أناى » ، وكيف يمكن للممثل أن يمثل دون «أناه»؟ هنا مسرح لا يشابه أى شىء عرفته ، لا يشابه أى شىء تدربت عليه ، رغم ذلك فهو عمل مسرحى أصيل دون شك .. » .

جوان لتيلوود ، التى أسست « ورشة المسرح » (والتى قدمت الكثير لتحرير المسرح فى إنجلترا فى الخمسينيات والستينيات) كانت دائماً تقتبس تعليمات « نوفير » : اذهبوا إلى الورش ، إلى المزارع ، إلى الشوارع ، وكانت تقول : « الدنيا مليئة بالمسرح .. إنه ليس فى المسرح » ، تلك هى الكلمات التى قام بيتر شومان ومسرحه « الخبز والدمية » بتفسيرها تفسيراً دقيقاً .

وتشير عبارة « مسرح الدمى » مباشرة إلى العرائس التى يتم تحريكها بالقفاز أو العصى ، لكن الدمى ليست سوى جزء من الصورة الكلية للمسرح الذى أبدعه شومان . فى « محطات الصليب » نجد تتابعاً لنماذج مصغرة للبيوت والمصانع والمستشفيات والكنائس والأغنام والأبقار والخنازير والبشر ، أى صورة للحضارة . ويظهر الممثلون كما هم ، أو يلبسون ثياب الشخصيات ، لكن رؤوسهم محاطة برؤوس ضخمة من الورق المقوى تجعلهم أشبه ما يكونون بالقردة ، وأحياناً يقدم شومان عروضه فى الشوارع ، فى الهواء الطلق ، ويخلق إطاراً شاملاً لعمله ، وأحياناً يكون العمل محصوراً فى مساحة صغيرة ، وفى أحيان أخرى يكون على مساحة آلاف الأمتار . وهو يستخدم الأقنعة بكثرة ، وأشكاله ، التى يتعامل معها الممثلون وهم بداخلها ، ترتفع لعشرين قدماً فى الغالب .

ولد بيتر شومان فى ألمانيا ، وجاء إلى أمريكا فى ١٩٦١ ، وعمل مع إيفون راينير ، وهى من تلاميذ آنا هولبرين ، فى استديو ميرس كننجهام ، ثم فى ١٩٦٣ ، نفس السنة التى قدَّم فيها آلان كوبرو أول عرض « لمسرح الواقعة » فى نيويورك ، وبدأ فيها جوزيف تشايكن « المسرح المفتوح » ،

أسس بيتر شومان « مسرح الخبز والدمية » ، وخرجوا إلى شوارع نيويورك بمواكب واستعراضات ودمى ضخمة ومسرحيات قصيرة عن موضوعات معاصرة. ويعتبر شومان أن الجمهور الذى لا يذهب إلى المسرح هو أفضل الجمهور ، وهو ، فى الحقيقة ، يبدو متأثراً بالشعبية التى حققها بين جماهير المسارح المعروفة ، والمتطرفين سياسياً . إنه لا يريد أن يقدم عروضه لأولئك المتحذلقين الذين اعتادوا التردد على المسارح ، لكنه يريد أن يعرض أمام الرجل الذاهب إلى عمله ، أو العائلة التى تقضى ساعة فى حديقة عامة.

وقد ظلت فرقته ، فى الأساس ، غير محترفة ، يتراوح عدد أفرادها ما بين خمسة عشر ممثلاً إلى مائة فى عرضٍ مثل « حكاية إنسان وحيد » ، وهم يتقاضون دولاراً واحداً من المتفرج فى الأماكن المغلقة ، أما فى الشوارع فلا يتقاضون شيئاً . فالمسرح عند شومان ليس مكاناً للمتاجرة ، بمعنى أننا ندفع للحصول على شىء ما فى مقابل ما ندفع ، يقول إن المسرح شىء مختلف : « إنه يشبه الخبز ، إنه ضرورة ، المسرح شكل من أشكال الدين » وراء اهتماماته الأخلاقية والسياسية ثمة رؤية دينية وشعرية (فى عالم المسرح التجريبى فإن هذا ، فى ذاته ، أمر بالغ الندرة) ، أبرز رموزها البعث والفداء .

ودائماً ، أثناء العرض أو بعد إنتهائه يقدم شومان الخبز - الذى يخبزه بنفسه - لجمهوره ، ويقول ببساطة : « إننا نود أن نكون قادرين على إطعام الناس » ، وهم يقدمون عرضاً ملائماً للمكان الذى يتصادف أن يكونوا

موجودين فيه ، المكان الوحيد ، الذى يرفضونه دائماً هو المسرح التقليدى: « لأنه مريح جداً ، ومعروف جيداً ،وتقاليده تزعجنا ، والناس فيه مخدرون بجلوسهم على المقاعد نفسها ، بالطريقة نفسها ، وهذا ما يحدد تلقيهم واستجابتهم ، أما حين تستخدم المكان الذى يتصادف أن توجد فيه . فإنك تستخدمه كله : درجاته ونوافذه وطُرقاته وأبوابه . إننا نستطيع أن نقدم مسرحياتنا فى أى مكان ما دام يسمح بتحريك الدمى .. » .

وهو يقول إن مسرح الدمى امتداد لفن النحت : « تخيل كاتدرائية ، لا كمكان دينى له ديكوراته ، ولكن كمسرح ، فيه المسيح والقديسون والتماثيل ، وقد دبت فيهم الحركة بفعل لاعبى الدمى ، فهم يتحدثون إلى المؤمنين ، ويشاركون فى طقس الموسيقى والكلمات .. » .

وقد رأيته ذات مرة يحوِّل قاعة الطعام المرتفعة ذات العوارض المبنية على طراز العصور الوسطى فى جامعة براون فى رود إيلاند إلى مثل هذه الكاتدرائية كى يقوم عرضه « سيرك النشور العائلى » الذى يصور فيه خلق العالم ومولد الحضارة ، عن طريق اسكتشات الفودفيل والأداء الصامت يحدد أزمنة تقدم الإنسان حتى نهاية العالم ، حين يُلقى بأهل الشر إلى الجحيم ، وقد صوَّرهم بعديدٍ من الدمى الصغيرة ، يلقى بها من إرتفاعٍ شاهق إلى وسط الصالة ، فى حين نكتشف أن أهل الخير ، الذين وجدوا ملكوت السموات ، يجلسون إلى منصة فى الخلف ، يضعون أقنعة ضخمة ، ويصفقون بأدب وهدوء .

بعد خلق الحرب ، تغرق القاعة فى ظلام دامس ، ولفترة طويلة يبقى

النظّارة واقفين ينتظرون لدرجة الإرهاق ، الأمر شبيه بالإنتظار فى كاتدرائية كاثوليكية فى روما عشية عيد الفصح ، لا يقاد شمعة الفصح الكبرى . ونرى ، فى العتمة ، أن ثمة بساطاً أبيض ، يمتد ببطء على طول صحن الصالة حتى يبلغ الأبواب الطويلة فى طرفها البعيد . وعبر هذه الأبواب نعى وجود أشكال ضخمة بيضاء ، وهى تتجمع ، وعبر الصالة ، فى الظلام والإنتظار ، نسمع ترددات لأصوات تهز القواعد ، ونحس بوجود حركات فى الظلام ، وإلى أعلا ، فوق رؤوسنا ، على هذا السقف ذى العوارض . إن شيئاً ذا طبيعة مقدسة وشيك الحدوث ، يعززه هذه النغمة الوحيدة التى تتردد عن مزمار الأرغن ، دقيقة بعد الأخرى ، دون تنويع . وأخيراً تبدأ الأشكال البيضاء فى الحركة عبر الصالة ، لهم رؤوس طويلة منحوتة ، يرفعون أيديهم - التى استطالت - بالصلاة ، وكل منهم مربوط إلى الآخر بحبل أبيض .

كم استغرق هذا كله ؟ إنها تبدو الأبدية . رغم أننا جميعاً كنا ننتظر ، أكثر من ألف شخص فى الظلام ، ثم فجأة صدح الأرغن بأنغام النصر، وأضيئت الأنوار كلها ، وفى ذات الوقت ، وفى علّية مرتفعة ، أزيحت الستائر بخشخشة لتكشف عن شخوص عملاقة تضع الأقنعة ، وتجلس فى صفوف ، تنظر نحونا ، نحن الذين على الأرض ، ثم تبدأ فى التصفيق ، ببطء وأسى وسخرية . والأشكال البيضاء تحت ، من تكون ؟ أهم الحواريون الإثنا عشر ؟ أم هم الموتى الذين بعثوا إلى الحياة ؟ (إن شومان لا يهتم بالتتابع المنطقى أو السرد المستقيم ، لكنه يعمل بحدسه كالشاعر)

إنها تتجمع معاً عند الطرف الشرقى من المبنى ، والآن ، فوق رؤوس المتفرجين عالياً ، عن طريق الأسلاك والبكرات ، يبدو شكل عملاق لبولس الرسول يركب قاذفة قنابل ، ويقطع الصالة طولاً ، وفوق الرؤوس تخفق أعلام رمادية . وفى اللحظة التى يندفع فيها هذا الشكل العملاق نحو الأشكال البيضاء المتجمعة ، يندفع بيتر شومان بينهم ، طارحاً نفسه على الأرض ، مقدماً ذاته قرباناً مع الأشكال التى تخيلها ، ويتكوم الجميع فوق شومان أو تحته أو بجانبه ، تكشف عن هذا ملاحظة فى البرنامج : « أخيراً ، سوف ترى بولس الموقر يأتى فوق الجبل ، يدعونا جميعاً فى لحظة الخطر العظيم ألا نفقد نشورنا العائلى .. » .

وفى نهاية الأمسية ، يقاد الجمهور كله خارج المبنى ، كما لو كانوا فى فُلك نوح ، وهم يغنون معاً « العاصفة هنا ! » ، وفى الخارج ، فى حرم الجامعة، تحت أضواء النجوم ، وبفرح طاغ ، يقومون بتثبيت شراع كبير أزرق على السارية ، إن الجمهور يثبت الشراع لسفينة الخلاص . أما لحظات افتقاد الراحة ، والإجهاد الجسدى ، والملل - وكلها عناصر مألوفة فى مشاهد المسرح التجريبى - فسرعان ما تنزلق نحو النسيان ، وما يبقى هو تلك الصور المتألقة على نحو غير عادى لخيال شومان ، كأنها صور مرسومة فى كتاب قداس من العصور الوسطى .

ويقدم ريتشارد شيشنر فى كتابه « المسرح البيئى » وصفاً باكراً لهذا العرض الذى شهده فى ١٩٧٠ : « بالنسبة لى ، كان أكثر المشاهد تأثيراً حين قام المؤدون بتثبيت سارية خشبية ترتفع خمسة وعشرين قدماً ، يعلوها

شراع هائل من الأزرق والأبيض ، يبلغ عرضه حوالى الثلاثة أقدام ، وقام خمسة عشر منهم بتحديد حدود القارب ، وامتلأ الشراع برياح « فرمونت » النشطة ، وأبحر هذا المركب الحقيقى وسط المرجة ، ولعب حشد المتفرجين دور الماء الذى ينفلق كى يسمح له بالمسير، والممثلون يغنون : «العاصفة هنا : ، العاصفة هنا ! » ، وهم يوجهون الدعوة للمشاهدين ليركبوا معهم ، وسرعان ما لحق بهم معظم المئات الذين كانوا يشاهدونهم، وأبحروا معهم .. » .

ويلاحظ شيشنر كيف أن كل متفرج يُمنح حق الإختيار بين أن يبقى فى الخارج أو يتحرك إلى الداخل ، بين المراقبة أو الفعل ، بين المجتمع الذى ينحدر فى طريقه أو هؤلاء الذين ينقذون أنفسهم ، من أجل أن يبدأوا عالماً من نوع جديد . ولا أحد يُطلب إليه أن يفعل شيئاً أكثر من التظاهر بالتصديق ، وعلى هذا النحو يتحقق مثال فعلى لمشاركة الجمهور .

وحين يصل ممثلو « الخبز والدمية » إلى مكان ما ، بعد أن يكونوا قد اجتذبوا حشداً من الناس ، يدعو بيتر شومان المتطوعين الذين سيعاونون فى بناء الدمى ، ويؤدون أدواراً فى العرض ، وسيطلب أيضاً كرم الضيافة له ولممثليه ، ثم يبدأ تهيئة العرض معتمداً على الممثلين الأساسيين لمسرح «الخبز والدمية » بالإضافة لمتطوعين كثيرين ، وعلى هذا النحو يشارك أهل المكان مباشرة فى إعداد العرض الذى سيقدم لجماعتهم ، سواء كان مسيرة سلمية أو مظاهرة سياسية ، أو احتفالاً بالفصح أو الميلاد .

وتبدأ فرقة « الخبز والدمية » تهيئة الجو لتقديم عروضها قبل أن تقدمها،

فيخرج الممثلون إلى شوارع نيويورك ، وقد ارتدوا قمصاناً وبنطلونات بيضاء واسعة ، وعصبوا جباههم بعصابات ملونة ، ووضعوا على رؤوسهم خليطاً من أنواع القبعات ، كما لو كانوا فى سبيلهم إلى سوق خيرية ، ويدور الممثلون بالشوارع يقرعون الطبول الصغيرة والكبيرة ، ويدقون الدفوف ، ويضع بعضهم أقنعة ضخمة ، فهذا يضع قناع خنزير ويتهادى على الرصيف ويرقص وسط حركة المرور وينبح فى وجه كلب أخافته الضجة ، وينضم الجمهور إلى الموكب إذا شاء ، ويلف مع الممثلين فى جولة قصيرة ، وهم يثرثرون معهم ، ومن ثم يصبحون جمهورهم . أما إذا كانوا فى جولة بالخارج ، وعليهم أن يلعبوا فى مسرح تقليدى - كما يحدث عادة - فإن بيتر شومان لا يبالى باعتراضات شباك التذاكر ، ويُصِّر على أن من لا يملك ثمن التذكرة سيدخل مجاناً ، وهذا ما حدث فى «الرويال كورت » فى لندن سنة ١٩٦٩ ، حتى حين امتلأ المسرح عن آخره لم يصدوا أحداً ، بل حاولوا ترتيب أماكن على الخشبة ، خالقين جمهوراً ثانوياً حول الممثلين .

وعلى نحو عارض ، وبصوت لا يكاد يُسمع ، يعلن شومان برنامج الليلة ، وعلى نحو ظاهر ، أو متسلط ، يسيطر شومان على الحدث ، شعره متهدل على وجهه ، والعرق ينضح من جبهته ويتخلل لحيته ، وهو يرفع مصباحاً مضيئاً هنا أو هناك ، أو قد يضعه على قائمة مرتفعة كى يضىء جانباً من الحدث ، وهو الذى يقود الممثلين حين يُغنون أو يرتلون ، وهو قاعد على أرضية الخشبة ممسك بميكرفون يدوى ، ينهى إلى الجمهور حكاية المسرحية التى تعرض أمامه ، وهو يلعب دوراً فى الحدث إذا اقتضى

الأمر، أو يصاحب الحدث بالعزف على الفيولينا ، أو ينحنى ليساعد ممثليه على الصعود إلى الخشبة ، خاصة إذا كانوا فى أردية طويلة أو يضعون أقنعة ضخمة لا تمكنهم من رؤية أقدامهم ، إنه ـ حرفياً ـ يدبر خشبة المسرح أمامنا ، دون إفتعال حرفة إدارة الخشبة ، بأن يخفى عن أنظارنا المشاهد غير المكتملة ، فما يحاول نقله إلى جمهوره – أعنى رؤيته الأساسية للعلاقة بين الله والإنسان – أهم عنده من تفاهات حرفة إدارة الخشبة . وحين تنظر إلى ممثليه جالسين على أرض الخشبة حين لا يكونون مشاركين فى موقف مما يدور ، أو واقفين جانباً يصنعون الضجة والمؤثرات الصوتية الملائمة ، فإنك تدرك وتحس ، على الفور ، طبيعة الإستمرار فيما يقدمون ، كذلك فإن لطفهم وفكاهتهم وجديتهم كلها عناصر تسهم فى عملهم الكلى ، بل أكثر من ذلك ، هى النبع الذى تصدر عنه أعمالهم كلها .

وعندى ، فإن أكثر أعمال شومان جدارة بالإعتبار هى مسرحيته «صرخة الناس فى طلب اللحم» ، وهى روايته الجديدة لما جاء فى العهدين القديم والجديد ، يقدمها من خلال حكاية ساخرة عن زواج إله السماء بربة الأرض ، ويستخدم دمية ترتفع أربعة وعشرين قدماً ، وترقص على أنغام الهارمونيكا، ويأتى صوتها عبر الميكروفونات ، متميزاً بكل ما كانت تتميز به الأصوات فى السيرك من خشونة ، ويولد كرونوس على هيئة فارس فى حجم الإنسان العادى يشق طريقه بين كومة أوراق ممزقة ، ثم يبدأ فى قتل أبيه بأن يلوى رأس العملاق ويحولها إلى ملاءة حمراء تعلو وتهبط فوق المسرح ، ثم تقام ستارتان إلى جانبى الخشبة ، على إحداهما كتبت « السماء » وعلى الأخرى « الأرض » ، ثم يسحب شومان دميتين ملفوفتين فى أوراق

من البيلوتين ، ويمسك مصباحه بإحدى يديه ، ثم ينحنى ويطرق على البيلوتين ، إشارة إلى أن الله قد وهب آدم وحواء قبلة الحياة . وفى الخلفية يجلس الممثلون المراقبون ، وحولهم كل الدمى والأقنعة التى تستخدمها الفرقة فى عروضها ، وتمتلىء الخشبة بنثار الورق ومزق البيلوتين والأسلاك، وشومان يزحف باحثاً عن مصباحه اليدوى وأوراقه . ورغم كل هذا الإختلاط فإنه ينجح فى نقل رؤيته لمصير الإنسان ، بحيث أن هذه الفوضى ذاتها تصبح هى الفوضى التى من قلبها خلق الله النظام . فى هذه اللحظة بالذات يحقق شومان مشهداً من أقوى مشاهده وأكثرها تأثيراً، فحين يعلن عن بدء الطوفان ، يرفع شومان مصباحه اليدوى عالياً ليضىء موجة كاملة متدافعة من رؤوس الخنازير ، هذا الخنزير الكريه ، أسوأ صورة للانسان فى توحشه ، ومثل تاجر الماشية فى السوق أو الراعى بين أغنامه يدور شومان - وواحد من ممثليه - بينهم ، يحاول أن يقيدهم بالحبال، وهم يخورون ، ويتدافعون فوق ظهور بعضهم البعض متجهين نحو حافة الخشبة ، قطيع من الوحوش المخيفة ، بخطمها الضخمة وأنيابها الكاسرة ، وهو يدور بينهم ، يضربهم على رؤوسهم ، يحرك ممثليه ، والعرق يتصبب على وجهه ، وهو يتحرك كمن به مس ، والشريط الدائر مسجل عليه ضجة حركة النقل والمواصلات فى القرن العشرين .إنه الإنسان يخور بأعلى صوته . بهذا كله يخلق شومان صورة مسرحية لا تقل تأثيراً عن أشعار بليك . فى مثل هذه اللحظات لا تحس إلا أنك أمام قديس أو نبى جديد ، كذلك يبدو الأمر كأننا حاضرون مع الفنان أثناء إبداع عمله الفنى.

وفى بداية القسم الثانى يشرع الممثلون فى إلباس واحد منهم ثياب يسوع ، فيلفون رأسه وجسده بالورق ، ثم يضعون فى إحدى يديه دمية طفل ، وعلى وجهه قناع فلاحة من فيتنام ، وحين تبدأ موعظة الجبل يبدأون فى تزيينه بمختلف القرابين : « مبارك من يجوع أو يعطش من أجل الحق » ، و يأتون بالطعام والقدور ، « طوبى لأنقياء القلب » ، ويعلقون حول رقبته قلباً كبيراً أحمر ، « طوبى للرحماء » ، ويضعون حول جبينه إكليلاً من الزهر والعشب ، « طوبى لصانعى السلام » ، ويعلقون حول رقبته بندقية ، ويصبح يسوع بؤرة إسقاطات مشاعر الناس وأشواقهم ، يتسلق الممثل بعد ذلك سلماً مرتفعاً ، ثم يهبط عليه - مثل خيمة - شكل ضخم على هيئة يسوع كذلك ، لكن يديه مرتفعتان تمنحان البركة ، من الآن وحتى نهاية العرض سيبقى الممثل جالساً حيث هو ، يعانى الحرارة وافتقاد الراحة . فى المسرح التقليدى : إما أن يشحب الضوء وينسحب الممثل ، وإما أن يبقى بديل فى مكانه .أما هنا ، فيبدو أن الممثل - حين يتحمل كل هذا العناء - يتوحد بالمسيح الذى كان عليه أن يحمل آلام البشر، هنا يذكر الجمهور أن القِّس فى القداس لا يعود هو نفسه ، لكنه يمثل يسوع ، وفى نهاية المسرحية ، حين يبدو الممثل مهوَّش الشعر ، غارقاً فى عرقه ، وجهه ملوّى القسمات من الألم ، يبدو الأمر كما لو كان إحدى مسرحيات «الآلام » أو تحقيقاً لما ينادى به جروتوفسكى من العطاء الكامل للممثل مثل عطاء الحب . إن التمثيل يعنى إلتزاماً ذاتياً لا شك فيه .

وقرب نهاية المسرحية ، يؤتى بمائدة مغطاة بمفرش ، ومثقلة بخبز أبيض مخبوز للتو ، وحين تعد المائدة لوليمة من الخبز وحده ، يتناول شومان

ويمثلوه الأرغفة ويقسمونها ، ويوزعونها على الجمهور ، فيتناول كلٌ لقمة ويعطى الباقى لجاره ، أثناء هذا ، تتوسط مارجولى شيرمان الخشبة ، وتقترب من دمية يسوع الضخمة ، وتروح تُقبِّل يديه الممدودتين قبلات طويلة بطيئة ، ويصعد شومان الدرجات نحو الخشبة ، وهو يمضغ ، ويراقب بنظرة مبتسمة ودود ويقظة المسرح كله وهو يقسم الخبز ويتناوله ، ويخفض يسوع ذراعيه المرفوعتين ، ثم يحنى كذلك رأسه الطويل حتى تستطيع مريم أن تبلغ هذا الوجه المعذب وتحتضنه فى حب بالغ . فى هذه اللحظة تُسمع ترنيمة عميقة ، وتظل - كأغنية كنسية طويلة - مدة عشر دقائق ، تبدو أثناءها أشباح -يبلغ طول كل منها حوالى عشرة أقدام - ملفوفتين بأسمال الخيش - دون أذرع ، تعلوها رؤوس محفورة . تصور الحواريين الإثنى عشر ، وحين يتخذون أماكنهم إلى المائدة يظهر يسوع آخر، يحمل فى إحدى يديه كأس قربان مصنوعاً من الورق المقوى ، وفى الأخرى رغيف خبز ، ويبدأ فى تقديم التناول لحوارييه ، على حين تمتد يدا يسوع الآخر - وقد أصبح الآن فوق المشهد كله - تباركان ما يحدث فى المشهد الأسفل ، فى هذه الأثناء تضاء أنوار المسرح كلها ، وفى اللحظة ذاتها يقوم شومان بإحداث تأثير مسرحى تقليدى يستثير به الضحكات ، لكن الطقس الذى يتم حدوثه بهدوء وغير انقطاع ، والترنيمة المستمرة ، يفرضان الصمت . وأقنعة الحواريين ذات طابع كوميدى ، ساخر أحياناً غير أنها إنسانية وجميلة ، إنها وجوهنا نحن ولكن على نحو بدائى ، ويقدم المسيح الثانى الخبز والنبيذ للمسيح الأول ، ويركع طالباً منه البركة . فجأة تنقلب المائدة وتنطلق الصرخات وتتطاير الرؤوس الضخمة ، وتبدو فى

الجو طائرة على شكل السمكة ، وتظل تحوِّم مثل الغراب حتى تسقط دمية يسوع المرتفعة فوق المشهد. إن الحدث مدهش ومثير للإكتئاب . وتقليدياً ، يمكن القول بأن تأثيره يختلط ، لكن الضحكات سرعان ما تنطلق حين يحاول الممثل الذى لعب دور المسيح أن يتحرر من ثيابه ، وملحقاتها . ينظر إلينا الممثلون وهم يتفكرون ، فى رقة ولطف ، وهم ما يزالون محاطين بالأسرار التى قدموها (بعد سنوات استعدتُ مشهد يوشى أيدر - فى عرض بيتر بروك « الآيك » - وهى تتطلع إلى جمهور الضاحكين ، ثم تتوجه بالسؤال إلى الممثل الذى يلعب دور كولن تيرنبول : لماذا يضحكون؟) . دون بيانات صاخبة مدوية ، أو مقولات جامدة ، ودون عدوان على الجمهور ، تقدم هذه الجماعة مسرحاً فقيراً بحق ، مقدساً بحق ، والأدوات التى يستخدمونها (عدا الأقنعة التى تصنع بعناية) هى ما يمكن للمرء أن يجده فى أى سوق للمخلفات : ثياب قديمة مهلهلة ، وعدة أمتار من القماش والستائر ، إنهم يلبسون ما يتصادف أن يجدوه ، ببداهة الطفل وتلقائيته ، أو هكذا يدعون ، ونحن لا نستطيع القول بأنهم «محترفون » بمعنى من المعانى ، وهم لا يقدمون أية مهارات تقليدية أو حذلقة أو صقل نهائى لعروضهم ، بل يقدمونها ببساطة تنبع عن يقين شومان وجماعته . ويحس المرء بأن الفرنسيسكان الأوائل لابد أنهم كانوا على هذا النحو ، فمن المستحيل أن تعزل كيفية حياتهم عن عملهم الذى يقدمون .

فى ١٩٧٣ ، السنة التى أعلن فيها جوزيف تشايكن نهاية « المسرح المفتوح » بعد تسع سنوات من التجريب الثرى ، أعلن بيتر شومان أيضاً

نيته حلَّ فرقته ، هكذا ، فى ١٩٧٤ ، وبعد ثلاثة عشر عاماً ، حقق خلالها «مسرح الخبز والدمية » شهرة عالمية ، وطوَّر شكلاً متفرداً من أشكال المسرح ، يمزج الدمى و الموسيقى والسيرك والرقص ، وقد أشاد به أكبر نقاد المسرح فى العالم من حيث هو أهم التجارب المسرحية فى أمريكا ، بعد هذا كله تفرق أعضاء الجماعة .

وإذا كان جوزيف تشايكن اختار وضع نهاية « المسرح المفتوح » لأنه استشعر خطر تحوله إلى مؤسسة « فكثيرون أصبحوا يُعدّون رسائل الماجستير والدكتوراه عن عمل الفرقة ، ومزيد من المؤسسات أصبحت مستعدة لتقديم المنح لها..» ، فإن شومان لم يعتمد أبداً على المنح ، ووقف بثبات ضد أية معونات للفرقة ، لكنه وجد أن النجاح عبء يتزايد ثقلاً ، مع الحاجة إلى إقامة فرقة دائمة و « تقديم المزيد والمزيد من العروض ، والقيام بالمزيد والمزيد من الجولات . ومنذ ١٩٧٥ أصبح فى وضع أكثر يسراً وأكثر متعة وأكثر ملاءمة له كذلك ، فهو يدير ورشاً مسرحية ، ويقيم بمزرعته فى « فيرمونت » مع زوجته وأبنائه الخمسة ، ويجمع الناس حوله إذا كان لديه عمل يريد أن يقدمه ، وهو الآن يقضى وقته فى الرسم والتصوير والكتابة والنحت وإقامة علاقات مع الجماعة الريفية من حوله ، وكثيرون من أعضاء فرقته القدامى أسسوا فرقهم الخاصة ، أو انضموا إلى جماعات أخرى ، لكنهم يأتون جميعاً – فى كل صيف – إلى « جلوفر » حيث يقيم شومان ، لتقديم حدث مثل عروض السيرك يدوم ثلاثة أيام .

فى بضع السنوات الماضية ، وفى شهر أغسطس من كل سنة ، يتوجه نحو خمسة عشر ألفاً إلى هذا الحدث الماراثونى ، كأنه معرض صيفى ، وهو

يبدأ فى الثانية بعد الظهر ، بتقديم عرض « سيرك النشور العائلى » فى وهدة طبيعية مفروشة بالحصى ، ومن حولها مسرح مدرج طبيعى كذلك . وبين الخامسة والسادسة تقام عشرات الخشبات على منصات تقدم عروض العرائس والأداء الصامت وغير ذلك ، وفى السادسة والنصف يتجه المشاهدون صفوفاً إلى أرضٍ مقطوعة الشجر فى الغابة ليشهدوا ترتيلاً دينياً جماعياً ومسرحية للدمى ، تعتمد على مقطوعة موسيقية لباخ عنوانها «يسوع ، صديقى » وأخيراً ، فى الثامنة مساءً ينتهى اليوم بمسرحية تشغل أحداثها الأرض والحقول والغابات والتلال المحيطة ، هى محاولة لإقامة نوع من الإحتفال أو المهرجان للجماعة ، فبيتر شومان يعتقد أن مجتمع اليوم قد نسى كيف يحتفل ، ويلاحظ « إن الإحتفالات كانت ذات يوم هى أسمى ما فى حياة الجماعة ، وكانت الأعراس فى القرى الأوروبية تدوم عدة أيام ، ثمة شىء ذو طراز قديم فى عملنا ، لكنه جديد أيضاً ، إنه الوقت الذى يشعر فيه كثيرون بأنهم خرجوا من ذلك الكيس الذى أعدَّه لهم الآخرون ، إنهم يريدون أن يعدّوه بأنفسهم .. » .

ومن الظلام تنبثق طيور بيضاء ، خمسة عشر طائراً يبلغ طول كلٍ منها خمسة وعشرين قدماً ، تبقى معلقة على الأرض بعصيٍ يمسك بها العداؤون ، تحوِّم حول أضواء المخيم ببطء ثم تختفى فى الليل ، وتضاء بطارية صغيرة ، ثم ثانية ، فثالثة ، حتى يتكون موكب من أضواء البطاريات ، ويبدأ قرع الطبول من بعيد ، ويبدأ الموكب فى التقدم نحو النيران على طول الحافة المواجهة للمنحدر ، ويقرعون الطبول وهم يقتربون ، وتتمايل برشاقة فوق حاملى البطاريات فى الموكب مجموعة من

الراقصين على ركائز ، ترتفع الواحدة منها اثنى عشر قدماً ، وقد وضعوا لباس طيور حمراء ، بأقنعة ومناقير طويلة صفراء ، وتحت أقدام حاملى البطاريات ترقص طيور حمراء أصغر .

وتبدأ رقصة النشوة . يرتفع قرع الطبول ، الطيور تزعق وتخفق بأجنحتها فى حركات لها أسلوب منسق ، ويبلغ الرقص ذروة محمومة ، فيخفت صوت الطبول ثم يتوقف ، سكون . يسمع صوت الهمهمة ، ومن فوق جسر قريب يظهر موكب من الفوانيس الملونة المتألقة ، يتقدم حتى يحيط بنيران المخيم .

فى صمت ، ومع حاملى البطاريات ، يشكلون ممشى يؤدى إلى الظلام ، وفى بطء يبدأ الراقصون الطيور ، والموسيقيون ، وقارعو الطبول ، واللاعبون بالدمى ، والمشاهدون ، يهبطون عبر الممشى المضىء رحلة العودة التى تبلغ ميلاً نحو مزرعة الخبز والدمية .

(١٤) آن هولبرين وورشة الراقصين

على الطرف البعيد من شارع « ديفز ديرو » فى سان فرانسيسكو ، وسط بيئة يغلب عليها طابع جماعات السود ، تقع ورشة الراقصين لآن هولبرين. هنا ظلت آن تعمل مع فرقتها ستة عشر عاماً قبل أن يتفرق أفرادها . كانت هذه الفرقة هى التى قدمت العرى الكامل على مسارح نيويورك قبل « أوه .. كلكتا .. » بزمن طويل . وفى أحد اللقاءات التى تنظمها « هنتر كولدج » قالت آن ، تعليقاً على فرقتها : « لقد استخدمنا الوسائل الفنية التى كان يمكن أن تؤدى بنا - لوظللنا نعمل - إلى أن نصبح على غرار مختبر جروتوفسكى فى بولندا .. ولكن ، من يوَّد مثل هذا فى هذه البلاد ؟ إن علينا أن نعمل حسب الظروف المحيطة بنا ، هنا فى سان فرانسيسكو ، إننى أعمل مع غير الراقصين ، وبما يوفرون لى من مادة.. » .

كانت ورشة الراقصين ، وسوف تبقى ، محاولة لإيجاد عملية توحد بين التطور الشخصى والتطور الفنى ، بين الحياة والفن ، فكل جانب يغذِّى الآخر ، بحيث يسيران معاً بطرائق جديدة . تقول آن هولبرين : « فى

توجهى نحو المسرح والرقص ، فإن الفن ينمو مباشرة من الحياة ، فكل شخص هو فنه الخاص ، كما أن كل جماعة هى فنها الخاص ، وأياً ما كانت العوائق الانفعالية أو الفيزيقية أو العقلية التى تحيط بنا فى حياتنا الشخصية، فسوف نجد أنها ذات العوائق التى تكفنا عن التعبير الثرى الخلاق . لهذا السبب نحن بحاجة للتحرر من عقباتنا الانفعالية حتى نبلغ التحقق الكامل لامكاناتنا الانسانية المبدعة بحيث نصبح قادرين على التطور الفعَّال كمؤدين ومبدعين ، وكذلك الاسهام - باشباع ورضا - فى حيواتنا الخاصة . واننى أعتبر أن تلك العقبات الانفعالية مدمرة للتطور الفنى ، وحين يبلغ شخص ما مأزقاً أو طريقاً مسدوداً فاننا نعرف أن ثمة شيئاً فى حياته وفى فنه لا يعمل . هذا الذى لا يعمل هو « رقصه » القديم ، ويجب عليه - بالتالى - أن يصل إلى « رقص » جديد .. » .

والقوة الدافعة وراء عملها هى محاولة الكشف عن كل جوانب الفرد داخل الجماعة المبدعة لهذه الورشة الخاصة التى تستنبط الشعائر والطقوس والممارسات من مواقف الحياة الأصيلة .

فى ١٩٦٧ بدأت آن سلسلة من التجارب القائمة على فكرة الأساطير ، كانت جلسات تلقائية لا تسبقها بروفات ، يشارك فيها عدد من الأفراد قد يبلغ الخمسين ، يمثل قطاعاً عرضياً من الجماعة ، كان عملها محاولة لازالة الحواجز بين الجماليات وحقيقة الحياة ، وعندها أن الرقص لم يعد شيئاً «يستهلكه » المشاهد ، بل شيئاً عليه أن يشارك فيه . تقول : « اننى مهتمة بهذا النوع من المسرح الذى تصبح فيه الخبرة كأنها المرة الأولى ، مسرح

للتلقائية والمغامرة والكشف والقوة . واننى أريد مشاركة الجمهور والمؤدين ، لقد رجعت إلى البدايات الطقسية للفن من حيث هو تعبير متسامٍ عن الحياة ، وأود أن أفسح المدى لكل لون من ألوان الإدراك ، وأن أشارك فى خلق أحداث على جانب كبير من الأصالة ، وأن أجعل الناس وما حولهم شيئاً واحداً حتى يمكن أن تعاش الحياة ككل واحد .. » .

وسرعان ما لاحظت أن الناس يميلون إلى جلساتها تلك ، ويبدأون ارتجالياتهم .. « وهم يعلمون أنه لن يُطلب منهم شىء ، وأنهم سيعملون كل ما يشاءونه أو يسمحون به أو يوافقون على حدوثه .. والإنسان يحب ، حقاً ، مثل هذا اللون من المسؤولية ، فهو يمنحه الشعور بتقدير الذات ، ويتيح له فرصة استخدام طاقاته كلها .. ومن خلال أفكار الجماعة ومناقشاتها يتحول المسار ، من مجرد تمضية الوقت إلى عملٍ له طابع الفن .. شىء من وجود الإنسان نفسه .. وما أروع أن ترى ما يحدث حين تتحرر طاقات الناس ! » .

والصورة التى جعلت عنوانها « الحمل » نموذجية فى الدلالة على «أساطيرها » : يجلس الناس على مستويات مرتفعة ، كلٌ فى مواجهة الآخر، وتقرع الطبول لفترة طويلة ، ثم يُطلب إليهم أن يتطوعوا بحمل شخص منهم ، وأن يسيروا به عبر الممر ، وأدى هذا لتنويعات عديدة ، كأن يحمل شخصان ثالثاً ، أو يحمل خمسة أشخاص شخصين ، أو خمسة أشخاص شخصاً واحداً ، وما إلى ذلك . وتدريجاً بدأت الجماعة تعى المضمون

الطقسى القديم لفعل الحمل : الطفل فى الرحم ، العروس إلى عش الزوجية ، الجثة إلى القبر ، البابا إلى المذبح ، البطل إلى الجماهير .

وفى القطعة المسماة « تكفير » ، بعد أن تعطى جمهورها تعليمات موجزة ، ويقرر الأفراد ما إذا كانوا مستعدين للمشاركة فى هذه « المحنة » أو «المحاكمة بالتعذيب » ، يدخلون إلى الاستديو فرادى ، ويقفون مواجهين للجدار ، ناظرين إلى كشاف ضوئى مستتر ، وقد غطيت جدران الاستديو وأرضيته تماماً بصحف من طبعات يوم واحد ، وتختار صفحة واحدة هى التى تتكرر دون سواها ، ويختار كلٌ لنفسه وضعاً يظل جامداً وصامتاً فيه لساعة كاملة ، وفى وسط الحجرة طبلة دائرية تُقرع قرعاً عالياً متواصلاً ، ويعود المشاركون بعد ذلك إلى غرفة التعليمات حيث يطلب إليهم أن يفكر كلٌ منهم فى كلمتين فقط يجدهما أنسب الكلمات لوصف خبرته ، ثم ينقسمون جماعات صغيرة ، وباستخدام هاتين الكلمتين تتم المشاركة فى الخبرات بينهم .

ويبدأ الفصل الدراسى عندها بتمرينات بسيطة للرشاقة ، يشارك فيها كل فرد حسب إمكاناته وقدراته، فهى ليست معنية بهذا الإنشغال المألوف بالشكل ، وهى تأتى بلوحة تشريحية للجسد الإنسانى ، وتطلب من تلامذتها أن يدرسوها ، وتقول : « إننا نتعامل مع الأجساد غير الحية لا على أساس الأسلوب ، ولكن على أساس تشريحى حتى يتاح لنا أن نفهم أجسادنا .. » .

ثم تصمت .

« أين مستر بو ؟ »

ويخرج أحدهم للبحث عنه ، على حين يدلف الذين تأخروا فى الحضور ويأخذون أماكنهم فى هدوء ، ثم يدخل فتى ذو شعر بنى طويل مجعد ، مندفعاً بعنف وقد أوثقت يداه بإحكام .

إن مستر بو واحد من زنوج ثلاثة يعيشون فى المبنى نفسه ، وهم الأعضاء الأُول ، والمعلمون لما يجب أن تقوم عليه جماعة جديدة متعددة العناصر . وتعلق آن : « لقد سيطرت علينا ثقافة عنصرية بيضاء ، ويجب أن نعمل على قيام جماعة متكافلة متساندة ، وأنتم القادرون على تحقيق هذا الهدف إذا استطعتم تكوين جماعة تضم « كل » الأجناس الموجودة هنا ، والعيش معاً .. » .

ثم يظهر مستر بو ، وهو زنجى ضخم الجسم قوى البنية ذو لحية ميال إلى الإستعراض ، مكشراً عن أسنانه ، يضع على رأسه عصابة منقطة بالأزرق والأبيض ، ويلبس صدارة أرجوانية وسراويل قصيرة مخططة بألوان متعددة ، وفى إحدى أذنيه حلقة ذهبية ، وهو عازف طبل ، وحين يعزف يبدو منتشياً ، فتتألق عيناه ، وتبدو أسنانه ملتمعة البياض ، وهو كذلك مهموم بفكرة الموت ، وتبدأ إرتجالية يشارك الفصل كله فى تطويرها، وتدور حول الحيوانات فى الغابة ، ويموت ، مستر بو ، وحين يموت ينقض عليه آخر ، كان حتى هذه اللحظة يصوِّر نفسه نسراً ، وخلال هذا كله ، تظل لعبة تحول البشر إلى حيوانات ، والحيوانات إلى بشر ، قائمة ، وتتدخل آن هولبرين : « ولكن كيف سنحل كل هذه الأمور؟ إن الموت هو سبيل الطبيعة لحل الصراعات فى الغابة وفى المجتمع ، أما فى

هذا العمل فيجب أن يكون الحل على نحو يتخذ طابعاً بدائياً ، لقد جعلنى هذا أتيقن أن ثقافتنا ذات خبرة محدودة فى التعامل مع الموت ، فتحول كل شىء إلى المؤسسات التى تتولى هذا الأمر .. هل يمكنك تصور الطريقة التى يتعامل بها شباب اليوم لتكريم موتاهم ؟ ، إنه ما يزال علينا أن نكتشف طقوساً جديدة .. » ، ثم علَّقت آن على الطقس الجنائزى الذى قام به مايك جاجر فى جنازة بريان جونز حين أطلق آلاف الفراشات البيضاء .

كل عام أو إثنين ، تبدع ورشة الراقصين عملاً مسرحياً طويلاً ، يتسم بالجدة والاختلاف والأصالة ، وهو فى ذاته تقرير عما وصلوا إليه ، وكل قطعة منه تمثل الجهد الجماعى لكل أفراد الورشة ، ويشارك فيه بعض أفراد الجماعة من الخارج . وعلى وجه العموم ، فقد أعادت آن هولبرين تحديد دور الجمهور ، فالأعضاء من الجمهور يؤدون وظيفتين معاً : كمشاركين وكمراقبين فى أوقات مختلفة خلال عمل الورشة . ففى لحظة معينة ، سيُطلب إلى جماعة ، أو إلى فرد ، أن يؤدوا أمام الآخرين الذين يقومون بدور الجمهور ، وهكذا يغيرون أماكنهم . وكل أعضاء ورشة الراقصين متحدون فى فكرتهم المشتركة حول استخدام المسرح كوسيلة لمعاناة تحولات معينة فى حيواتهم الخاصة ، ولمشاركة الآخرين استبصاراتهم فى العملية الإبداعية .

وتقوم آن هولبرين بتقديم تعاليمها على نحو غير مباشر ، فعلى التوالى يقوم أفراد مختلفون من أعضاء الفصل الدراسى بخلق تتابع حركى ، يلحق به الباقون ، بعدها يقوم من بدأ الحركة بالمراقبة والتعليق .

فتسأل آن : « سوزان .. هل لك أى اقتراحات ؟ » .

وتشرع سوزان فى تحليل ما ترى ، وربما أدت بنفسها الحركة مرة أخرى.

وتسأل آن : « وما قولك فى السرعة التى تمت بها الحركة ؟ »

وهى تشجِّع كلًّا منهم على أن يقول رأيه ، فكل منهم معلِّم بالإمكان ، وهى تقف معلِّماً غير مباشر ، تأخذ منهم ما يقدمونه ، وتساعدهم على تعميقه وتطويره .

والآن ، هم يجلسون جميعاً حول سوزان التى تقترح مشروعاً بالخروج فى مسيرة إلى الشارع ، ويبدأ الإرتجال - على الفور - حول أزياء الجماعة ، والطريق الذى يسلكونه ، وهدف التمرين هو : « الخروج وكيفية الحفاظ على إتساق الخطى ونحن ندور حول المبنى .. » .

بعدها ، يرتجلون ثيابهم التلقائية : تلف سوزان الحبال حول جسدها ، ويعلق كلينت - وهو زنجى آخر - علماً حول ظهره ، ويضع قبعة على رأسه وقناعاً فكاهياً على وجهه ، ويدب فى الجميع قدر كبير من الإستثارة والنشاط ، ثم يرتفع صوت آن : « أنتم الآن مستعدون للخروج والقيام بهذا العمل ، وأنتم تعرفون الأسباب التى تدفع سوزان إلى فعله ، ولكن .. ما دوافعكم أنتم ؟ » .

تنقضى برهة صمت ، ثم يبدأ كلٌّ - بدوره - فى الإدلاء برأيه :

- « كى نرى أنفسنا كجماعة فى الخارج » .

- « إننا فى كل مرة نؤدى عملنا هنا .. أريد أن أعى الشوارع فى حولنا..» .

- « إننى أريد أن أحوله إلى عرض حرب عصابات فى الشوارع .. » .

- « إنه نوع من إسقاط الطاقة »

- « لإثارة الجو حول الناس .. وإيقاظهم .. » .

- « إن لدىَّ قدراً زائداً من الطاقة .. وأود الخروج » .

وتضيف آن إلى هذه القائمة : « إن دافعى هو الفضول .. أريد فقط أن أرى ما يحدث .. » . وينطلقون ، من ثم ، إلى الشوارع : جماعة مرحة فى ألوان زاهية مبهجة - وننضم نحن إليهم - وهم يجرون ، ويتواثبون ، ويقفزون على الجدران ، ويتحلقون حول السيارات ، ويتسابقون .

ويهتف أحدهم برجل أبيض : « اجعلوا الحياة جميلة » .

ويدَّعى كلينت أنه يطلق الرصاص على الناس وهو يصيح فيهم : «اخلقوا فى هذا العالم الحب والنظام .. » ، ويمثل آخر أنه خرَّ صريعاً برصاصاته أمام الجدار .

وتحمل أليس صندوقاً صغيراً مليئاً بقصاصات من الأوراق المطوية ، كُتبت على كلٍ منها عبارة ، وهى توزعها على المارة ، فى إحداها : « تعلم أن تعطى قبل أن تأخذ » ، وفى الأخرى : « إن الجواب هو : نعم ، نعم ، نعم..» ، وفى ثالثة : « سرعان ما سأخذ .. » ، وهكذا وهم يتحلقون حول مصابيح الشوارع ، ويدخلون المحلات ، ويرتجلون مشهداً حول الموت ،

على حين تتسع ابتسامة مستر بو وهو يقرع الطبلتين المعلقتين على صدره .

وحين يعودون إلى الاستديو يستلقون جميعاً ويسترخون بعد هذه الإندفاعة المبدعة . يستلقى شرويد - وهو أحد الفتيان البيض - مواجهاً الجدار البعيد ، ويتوهج وجهه فى ضوء الشمس وهو يغلق عينيه ، أما صاحب اللحية فقد انحل شعره الكثيف المسترسل ، وهو يحيط الآن رأسه بهالة بنية اللون ، وهو جالس هناك متربعاً يدخن فى هدوء ، وبعضهم يطل من نوافذ الاستديو ، والآخر يستلقى على أرضه ، محدقاً فى السقف أو الجدران ، وهم جميعاً صامتون مسترخون ، وهم جميعاً ساكنون مكتفون ، فكلهم قد أتيح له أن ينعم بحرية الأطفال دون شر أو عدوان ، وهم جميعاً بين التاسعة عشرة والعشرين ، عدا الأعضاء الدائمين فى ورشة الراقصين .

ويدخل شابان زنخيان تبعا المسيرة بسيارتها . كان أحدهما يلبس قبعة عريضة الحواف ، وقميصاً حريرياً أبيض ، وجاكتة موشاة وسروالاً بلون الملح والفلفل ، وحذاءً جلدياً يضرب إلى الصفرة . جلس على الأرض ، ثم سأل بتكشيرة واضحة : « ما كل هذا الخراء ؟ ما تلك المسيرة الخرائية يا رجل ؟ .. ».

شيئاً فشيئاً اقترب الباقون حتى أحاطوا جميعاً بالفتى الزنجى يبتسمون فى صمت وهو يواصل مهمهماً : « إننى من طبيعة تهوى مثل هذا الحشد يا رجل ... هذه ذبذبات تشعر المرء بالدفء .. » ، وظل الصمت سائداً وكلٌ ينتظر فى صبر .

- « من الذى كان يحمل العلم يا رجل ؟ .. ولماذا كان يحمله ؟ .. »

وجاءت الإجابة : « لقد قُتل لأنه كان يحمل العلم .. » .

وتمتم أحدهم : « إذا بدأتَ بالأسئلة ، فاتك جوهر المسألة .. » .

وجلس الشاب الزنجى كأنه باشا فى ديوانه : « إن كل إنسان يتحرك كما يشاء ، وكل إنسان يفعل الشىء الذى يهواه : يرقص أو يتطوح ، لكن ما فعلتموه يا أولاد كان شيئاً ملهماً .. يمكننى القول .. لقد كنت أود أن أنضم إليكم .. هل يمكن لكل فرد أن يرجع قليلاً للوراء ؟ إننى من طبيعة تهوى الحشود على أى حال .. » .

ابتسم الآخرون ورقدوا .

وفسَّر أحدهم الأمر بأنها كانت مسيرة .

قال الشاب الزنجى : « ها ! مسيرة ! لكن لو تبعكم ألف فتى ، لا إثنان فقط ، فإن هذه الحجرة كانت ستزدحم ! » .

ثم سأله الفتى : « ولكن .. هل تعتقد أن الناس تود أن تفعل هذا الشىء ؟.. » ، ثم أجاب نفسه : « أنت على حق ، كان عليكم أن تفعلوها ، وأنتم مهيأون لفعلها ، لقد فكرتم فى هذا جيداً ، فلا أحد يستطيع أن يحول بينكم وبين الرقص أو السير فى الشوارع ! » .

كان كلينت ومستر بو وسيرلورانس واشنطن - وهو الزنجى الثالث بين أفراد الجماعة - يشعرون بالتململ والقلق ، وعن قصد ، سأل مستر بو عن الوقت ، وهمست آن فى أذنى : « إن هذا الفتى يلعب لعبة تعرف باسم «العشرات » ، بمعنى أنه ينافس من أجل الحصول على الإهتمام ، والسود

الآخرون ينفرون من هذا .. » .

وقال كلينت : « إننا خارجون للذهاب إلى فصولنا .. » .

فسأل الزائر : « تقولون فصولكم ؟ هل يمكن أن تقولوا لنا شيئاً عن هذه الفصول ؟ .. » .

فشجعوه على الإنصراف بهدوء ورقة . بعدها بدأت آن وجماعتها تقويم التجربة ، ووضع التقديرات لمن شاركوا فيها : « هل سار الأمر على النحو الذى تريدين يا سوزان ؟ وهل كنتم أنتم قادرين ، دائماً ، على التوافق مع ما أرادته من حيث الطاقة المطلوبة واتساق الخطى ؟ وإذا كنتم تفكرون فى أنكم بحاجة لتأثير أعمق ، فماذا كان يمكنكم استخدامه ؟ هل لاحظتم أن أليس لأنه كان لديها ما تعطيه استطاعت أن تشرك الناس فى اللعبة ، وأحس جميع من أعطت لهم شيئاً أنهم أخذوا دون أن يعطوا ؟ .. » .

وقد لاحظ بعض أفراد الجماعة أن تجمعات السود كانت مستمتعة بالعرض بالفعل ، أما معظم جماعات البيض فكانت إما رافضة له ، أو تدَّعى أنها لا تراه .

وتدريجاً ، بدأت آن تجمع ملاحظاتها معاً : « إننى أود تطوير مثل هذه اللمحات من الخروج إلى الشوارع ، فعليكم البحث عن مهام محددة تؤدونها . ابحثوا عن خيال جديد . سوزان : تستطيعين أنتِ أن تطورى أفكاراً لإجتذاب الناس ، سننظر فى تقويم التجربة بعد أن نجربها ثانية الأسبوع القادم ، وربما وجدنا فرصة ملائمة ، أو مناسبة خاصة لتقديمها..» .

وانسحبنا جميعاً إلى الاستديو الآخر الذى أُعِّد على هيئة غابة ، تتدلى فيها الأغصان من أبراج معلقة ، والاستديو مضاء إضاءة خافتة ، وتنقسم الجماعة إلى أربع سلالات حيوانية ، والبؤرة المركزية فى المكان هى بئر الماء ، وتدريجاً ، ومع تزايد تركزهم يشرعون فى إقامة علاقات بدائية ، بعضها حيوانى والآخر إنسانى ، فتبدو الجماعة فى لحظة كأنها حيوانات ترعى ، وفى لحظة أخرى كأنها جماعة تقوم بتظاهرة ، وفى ثالثة تبدو كأنها جماعة خرجت للصيد ، ومستر بو هو الفريسة أوكبش الفداء . ولاتتدخل آن فى قيادة الإرتجال إلا بتوجيهات قليلة متباعدة ، وعلى نحو بطىء يتزايد العنف ، فيمتلىء الظلام الذى تتناثر فيه أشعة ضوء خضراء وزرقاء ، بالثرثرة والهمهمة والتنهدات والصرخات وأصوات الليل فى الغابة . ثم تهدأ الغابة . وتفتح آن أبواب الاستديو فيغمره ضوء النهار ، وتخرج هى فى صمت ، وتستمر الإرتجالية ، فكل لايزال على حالته الإنفعالية ، وواحداً بعد الآخر يخرج أفراد الجماعة وهم يتصايحون أو يهمهمون لإستئناف الإرتجالية فى الجو العادى للحياة اليومية ، وفى رفق يهبطون إلى أرض الواقع ، ويتجمعون فى حلقة أعلا السلم كى يقوموا ما حققوه .

يسألنى شيروود : « ما رأيك يا جيمس ؟ » .

وأجيب : « أعتقد أن ما تقوم به آن هام جداً ، فما دام الناس يجدون وقت فراغ متزايداً ، فسوف تتزايد رغبتهم فى أن يخلقوا مسرحهم الخاص وطقوسهم الإحتفالية الخاصة ، وأن يكتشفوا شكلاً فى المسرح يكون له معنى شخصى خاص بهم ، وهذا سيعينهم على مزيد من التفتح كبشر ..».

وفى نهاية الستينيات تصاعدت حركة الحقوق المدنية فى أمريكا حتى تحولت إلى سلاسل من الإضطرابات وأحداث الشغب فى كل أرجاء البلاد، وبالنسبة لآن هولبرين فقد كانت هذه الأحداث معبرة عن قدر التوترات والمعاناة التى يلقاها السود ، ووجدت نفسها تواقة لأن تستخدم الرقص والمسرح كأدوات اجتماعية يمكنها أن تؤدى لإحداث تغييرات صحية . وحين تلقت دعوة من مدير مركز فنون السود فى واطس لإعداد عرض يقدم على مسرح « ل . ا . مارك تيبر » ، رجلت - على الفور - بهذه الفرصة لإستكشاف إمكانية استخدام الحركة والإبداع لمواجهة وحل مآزق التوتر العنصرى .

أقامت ورش العمل ، وطورت فرقة من الراقصين السود فى واطس ، وأخرى من الراقصين البيض فى سان فرانسيسكو . وبعد تسعة شهور جمعت الفرقتين معاً ليقضوا عشرة أيام وليال فى مواجهات راقصة قبل أن يقدموا عرضهم أمام الناس . تقول آن : « لقد خلقنا عرضنا من الحياة الحقيقية ، من المواجهات والصراعات وأشكال التعصب والكف والحصر المختلفة بين الجماعتين . وأسميناه « احتفالنا نحن » ، وثبت لنا أن عملية خلق العرض لا تقل أهمية عن العرض ذاته . أثناء واحدة من جلسات عمل الورشة فى واطس كتب واحد من الرجال هو إكسافير ناش : « إن خبرتى كانت مثل هذه البرتقالة التى فرغتُ توًّا من أكلها ، كنتُ كلًّا واحداً ، ثم قُشِّرت واسُتهلكت ، وأنا الآن استعدت كُليتى .. » . وشبيه بهذا ما قال عضو آخر أثناء العرض نفسه : « إننى أرى حياتى تتغير مع

إحتفالنا نحن ، الحمد لله .. » ، وأشارت هولبرين نفسها إلى أن « إحتفالنا نحن » قد غير من حياتنا .. » ، وعلى النحو ذاته ، فإن كثيرين ممن عملوا فى المسرح مع جيرز جروتوفسكى ويوجينيو باربا وبيتر بروك وآخرين سيقرُّون بأن حيواتهم قد تغيرت تغيراً هائلاً إلى شىء أكثر ثراءً وغرابة .

وقد لاحظ سير مورس بُورا وهو يكتب عن الأغنية البدائية والطقس البدائى : « إنه فن بعد كل شىء ، وهو يفعل ما يفعله الفن دائماً فى نفوس من يمارسونه بعاطفة وإخلاص ، فهو يتيح لهم أن يتمثلوا الخبرة بوجودهم كله ، وهم ، بالتالى ، يشبعون حاجة لا يشبعها العمل وهو فى النهاية - وشأن كل فن صادق - يقوى الرغبة فى الحياة والقدرة عليها .. » .

إنما عن طريق ممارسة النظام والهوايات - مهما كانت بساطتها - يتطور الناس نحو فهم الحياة والفن ، والناس ينضمون إلى مثل ورشة آن هولبرين المسرحية أو إلى جماعات المواجهة - والصلة بين المسرح والعلاج صلة وثيقة - لأن بهم نهماً إلى شىء لا يجدونه فى العمل أو الكنيسة أو المدرسة أو الجامعة أو المسرح أو حتى الحياة العائلية الحديثة ، يصدق هذا فى أمريكا بوجه خاص ، إنه - كما يلاحظ كارل روجرز - « نهم إلى علاقات حقيقية وثيقة ، علاقات يمكن أن تعبِّر فيها المشاعر والإنفعالات عن نفسها بتلقائية ، دون أن تخضع ، أولاً ، للرقابة ، أو « للتعليب والتغليف » ، حيث يمكن للتجارب العميقة -حزناً أو فرحاً- أن تتم المشاركة فيها ، حيث يمكن المغامرة باقتراح طرائق سلوكية جديدة ومحاولتها ، حيث يمكن للفرد أن يبلغ الحالة التى يكون فيها الجميع معروفين للجميع ويلقون

القبول من الجميع ، من هنا يمكن الوصول إلى مزيد من النضج والتفتح..» .

غير أن هذه الجماعات ، وهذه الفرق ، بحاجة لقيادة حكيمة وإلا تفككت وانحرفت إلى مزالق وشراك الأنا . هنا ، بالتحديد ، يمكن لفنانين من نوع خاص أن يلعبوا دوراً جديداً متزايد الأهمية ، سواء كانوا محترفين أو غير محترفين . فآن هولبرين تقول : « إننى أرى الفنان فى ضوء جديد ، إنه لم يعد ، بعد ، تلك الشخصية البطولية المتفردة ، هو - بالأحرى - دليل وقائد يثير الفن فى دواخلنا .. » ، كذلك يلاحظ بيتر بروك : « إن دليلاً صادقاً غير مخادع ضرورى كى لا تضل الطريق ... ، والمخرج لا يجب أن يكون آمراً متسلطاً بلا رحمة .. بل عليه أن يكتشف السبل والأساليب ، ومن خلال التعليم والتغير يمكن للجماعة أن تعى ذاتها ، هنا يصبح الشكل داخلياً ، والمشاركة تحتوى النظام .. » .

ودور المخرج فى هذه الجماعة المسرحية ، أو القائد فى جماعة من جماعات المواجهة ، يشبه دور الكاهن الذى يستخدم السحر لشفاء مرضاه أو معرفة الخبىء ، ففى خلال طقوس التطهير عند الإسكيمو الكنديين فإن «المرشح» يظل دائماً يردد : « كل هذا لأننى أود أن أرى وأن أعرف .. » ، وعن طريق السيطرة على خيالات لاشعوره يستطيع الكاهن أن يخلق الإنتظام فى عالمه النفسى المضطرب ، وعالم الجماعة التى ينتمى إليها ، هى عملية غوص فى الذات من أجل اكتشافها ، وتؤدى أغانى الجماعة وطقوسها إلى مساعدتهم على السيطرة على تلك المشاعر التى يحتمل بدونها

أن تقهرهم ، وبذلك يستطيع كل فرد أن يفهم شرط وجوده الخاص فهماً أوضح .

ورغم أن آن هولبرين تقر بأنها تجد قدراً كبيراً من البهجة فى أن تكون عاملاً وسيطاً مساعداً للآخرين ، إلا أن من العسير عليها أن توافق على أنها أصبحت كاهنة ، ستجادل ، وتقول إن مهمتها - بالأحرى - هى أن تعين كل فرد على أن يصبح هو كاهن ذاته ، كى يتقدم فى طريق الشفاء والتطور .

إن النهج المتسم بالقداسة الذى نهجته هذه السنوات الأخيرة ، قادها إلى مساحة تكاد تتفرد بها فى مجال فنون الأداء اليوم ، أعنى استخدام الأداء كوسيلة للعلاج والشفاء . وهى نفسها تسجِّل : « إن الخصائص العلاجية للرقص جاءت إلىَّ تدريجاً ، وعلى غير توقع ، بل مصادفة عن طريق حادثة شخصية غيرَّت حياتى ، كما غيرت منظورى للرقص » .

فى شتاء ١٩٧٢ كانت تدير ورشة ، وطلبت إلى كلٍ من المشاركين فيها أن يرسم لنفسه صورة شخصية ، فردية ، بحجم حياته ذاتها ، هذه الصورة الشخصية ستكون انطباعية، قائمة على إستجابة شعورية ، لا على دراسة طبيعية . وحين يتم كل فرد هذا الرسم ، عليه أن يستخدمه كمنبِّه أو مثير لطقس راقص . وحين رسمت هى صورتها لاحظت أن ما رسمته كان رؤية عمودية لجسدها ، يخترقها فى الوسط تماماً حرف X ، وفى منطقة تجويف الحوض ، حيث يلتقى الخطان المكونان للحرفX رسمت دائرة صغيرة كأنها تقول : هذه هى النقطة ، أو هذا هو الموقع . وفيما بعد ، وفى الورشة نفسها ، قررت الجماعة أن ترسم صورة ذاتية للجماعة ، وجاءت

مساهمة هولبرين فى الرسم الجماعى مساحة دائرية داكنة فى منطقة الحوض، بحجم كرة التنس ، ووصفتها للجماعة بأنها تمثل الجنين الذى تحاول أن تأتى به للحياة .

عودة هذه المساحة المعتمة للظهور فى الصورة الجماعية أدَّى بها للقلق واضطراب المشاعر . فى اليوم التالى قامت بزيارة طبيبها وطلبت منه أن يفحص تجويف الحوض ، واكتشف وجود ورم سرطانى له نفس الحجم والشكل ، وبعد أسبوع أجريت لها جراحة لإستئصال الورم السرطانى ما زالت تعانى آثارها حتى اليوم .

كان مرضها هذا نقطة تحول فى حياتها وعملها ، فمن ذلك الحين أصبحت ، فى ورشتها ، تبحث عن اكتشاف الأنماط والحركات الطبيعية التى يمكن عن طريقها أن يقوم الجسم والعقل بالعلاج الذاتى . وأصبحت الأسئلة التى تشغلها هى : ما العلاقة بين الرقص (والمسرح) وبين علاج الذات أو تدمير الذات ؟ ما دور الصور العقلية فى عملية العلاج والإبداع ؟ ، وهى تقول : « بالنسبة لى ، فإن الصحة تعنى التكامل والتوازن والتناغم بين الأبعاد الجسدية والإنفعالية والعقلية والروحية على المستوى الشخصى والاجتماعى والبيئى .. » .

وبعد ثلاث سنوات من عمليتها الجراحية ، قررت أن تبدع لنفسها صورة شخصية أخرى ، اختارت مكاناً حنوناً على شاطىء البحر ، وأمضت أسبوعاً تتأمل وترقص وترسم لوحتها ، وحين فرغت منها نظرت إليها وأحست بأنها تنقص شيئاً هاماً ، أدارت الصورة ، ورسمت

صورة لجسمها منظوراً إليه من الخلف : « طول الوقت الذى قضيته فى الرسم كان عندى نزيف داخلى ، وكنت أعانى ردود فعل قوية ، وكانت لدىَّ مخاوف من عودة السرطان ، وكنت أعرف أننى حصلت على كل الفرص المتاحة لراحتى وأنا أرسم ، كما كان لدىَّ دعم أصدقائى وزملائى..» .

عادت إلى بيتها واستدعت طبيبها كى يعالج هذا النزيف الداخلى ، وطلب إليها أن تجرى فحوصات على الفور ، بدل أن تفعل ما أمر به الطبيب استدعت أصدقاءها وأفراد عائلتها ومساعديها فى العمل ، وقررت أن ترقص صورتها الشخصية : « وكان رقص صورتى الشخصية تجربة رائعة بالنسبة لى ، وكنا قد اشتركنا فى طقس لمقاربة الرقص ، لم يُسمح لأحد أن يجرى تدريبات أو يضع تخطيطاً لشىء . كانت التعليمات تقضى بأن يقف كلٌ أمام صورته الشخصية ، وينتظر بداية الرقص كى يتحرك ، متابعاً دافعه الشخصى أنىَّ يذهب به . وفعلتُ أنا الشىء نفسه . وكان القسم الأول - أن أرقص صورتى من الخلف - مليئاً بالحزن والعنف والغضب حتى أننى أحسست بعده بأننى ضعيفة ، وبلا حراك ، وأننى مستهلكة ومنتهية تماماً . ثم بدأت أرقص صورتى الأمامية وهى الأكثر أملاً ، وأحسست بأنفاسى ، وتخيلتُ أننى الماء والأنفاس معاً ، أحسستُ أن أنفاسى مثل نهر يفيض خلال جسدى ، ومنه إلى البحر الواسع . كانت ذراعاتِى وساقاى ، رأسى وصدرى ، حوضى وعمودى الفقرى ، يداى وقدماى ووجهى ، أسنانى ولسانى وأنفى ومؤخرتى وأحشائى وكل ما بداخلى ، بدا أنه يتدفق مع أنفاس الماء . وبدأت أتحرك بيسر وسلاسة ،

وامتلاء تام ، يتسع أمامى المدى ، ويحولنى ، ويجعلنى أدور وأحوِّم فى الفضاء ، ويحول صوتى إلى صيحات ، وشاركنى أصدقائى وأفراد عائلتى فى تلك الصيحات ، كأنها صوت البحر الذى يقابل صوتى : «أيها البحر .. إننى نهر يتدفق نحوك !» ، معاً ، أبدعنا أغنية تلقائية غذَّت روحى وحوَّلتنى، وأنا أدور مثل دوامة فى الفضاء ، وأحسست - فى ذات الوقت - أننى قد بارحت جسدى ، وأننى ما أزال راسخة بعمق فيه .. ومررت بخبرة الرقص الرائع لنفسى مع دعم وتأييد الآخرين لى . وأخيراً تشابكنا جميعاً كحلقة واحدة ، وأحسست بالخلاص ، والهدوء ، والتركيز ، وأيقنت أننى قد أصبحت على خير حال .. » .

بعد هذه التجربة ، أجرت الفحوص المطلوبة وتوقف النزيف ، ولم تعد ثمة مشاكل أخرى ، وتعلق آن هولبرين : « على أننى أعرف أننى لم أنته بعد، وما زال لدىَّ الكثير من الصور الشخصية أرسمها وأؤديها ، والمزيد من الصور البصرية المعبرة عن رحلتى نحو الإمتلاء والإكتمال .. » .

على طول السنوات العشر الماضية . استطاعت آن ومعاونوها إبداع طقوس للرقص لمختلف المواقف ، أحياناً تكون لفرد واحد ، محاصر بصراع حاد مع نفسه ، أو جماعته ، أو مجتمعه ، وفى أحيان أخرى يحدث ما حدث فى « رقص المدينة » فى ١٩٧٧ ، حين شارك أكثر من ألفى شخص فى سان فرانسيسكو ، بدأوا فى الرابعة والنصف بعد الظهر « بحفل النار » على قمم التلال حول المدينة ، وانتهى فى الغسق إلى جوار المحيط . كما أبدعت طقوساً خاصة بالشباب حين انتقالهم من مدرسة لأخرى ، يشارك

فيها آباؤهم ومعلموهم ، ورقصات خاصة لأربعة آلاف من المسنين فى مؤتمر عقدوه ، وفيه قام أبوها - وهو فى الرابعة والتسعين - عن مقعده ذى العجلات ، ورقص تعبيراً عن حبه للحياة . وهى تقول أن الجماعات فى الأزمنة القديمة كانت تعرف كيف تحتفل (كما يقول بيتر شومان ، صاحب « الخبز والدمية » : « لقد فقدنا فن الإحتفال ») ، وكانت تبدع الطقوس التى تميز الإنتقال من مرحلة من مراحل الحياة لمرحلة أخرى . وقد أشار لاهوتى من هارفارد ، هو هارفى كوكس ، إلى أن ثقافتنا تتضور جوعاً إلى الطقوس التى يمكن لها أن تعين الناس على التوافق مع الأزمات المحورية فى حيواتهم : الميلاد ، البلوغ ، المراهقة ، الحزن العميق ، الموت (كل الأشكال العديدة للموت ، لا الموت الفيزيقى وحده) . البعث .

واليوم ، وآن هولبرين فى عقدها السادس ، يظل عملها مستمراً ، والناس يأتون من كل أرجاء الدنيا ليشاركوا فى سعيها لأن نحيا الطقوس والأساطير ، وهى تقول : « إن الناس اليوم يريدون المشاركة فى عملية تعنى حيواتهم ذاتها ، وهذا يعنى قيماً جديدة حول كيفية أن تصبح فرداً أكثر إبداعاً فى جماعة مبدعة ، لها تأثيرها الروحى والفيزيقى والاجتماعى على البيئة المحيطة .. » .

فى مسرح اليوم ، وبشكل خاص فى « المسرح الثالث » ثمة أهمية متزايدة للدور الذى تلعبه مثل هذه الفرق التى تكتسى طابع القداسة مثل « ورشة الراقصين » و « مسرح الخبز والدمية » و « المختبر المسرحى فى بولندا » (خاصة فيما يتعلق بالعمل فيما وراء المسرح) و « مسرح أودين » وسواهم

كثير . مثل هذه الجماعات ترى أن المسرح ليس تسرية متحذلقة ، وليس مطلباً ثقافياً ، بل هو خبرة الحياة ذاتها .

يكتب جون واين فى سياق آخر : « هناك ، فى المركز تماماً ، أولئك الفنانون الذين يشكلون ، حقاً ، وعى زمانهم ، إنهم يستجيبون بعمق ، وبصيرة نافذة ، إلى ما يحدث ، وإلى ما حدث ، وإلى ما سوف يحدث ، ويعبرون عن إستجاباتهم على نحو مجازى : فى الصورة والحكاية ذات المغزى .. » .

كتب فيليب توينبى فى يومياته لسنة ١٩٧٧ : « الأسبوع الماضى ، تلقيت كتاب جون هيلبرن الممتاز عن رحلة بيتر بروك إلى إفريقيا السوداء بعنوان « اجتماع الطير » . ولما لم أكن من معتادى التردد على المسرح ، فلم يسبق أن كشف لى المسرح الحديث ، من قبل ، عن أصوله المقدسة . وإننى الآن أرى أن مشاركة الجمهور لها معنى حقيقى ومهم . وأرى أنه بعيد تماماً عن راسين ، وأكثر بعداً عن بريخت ومبدأه فى الإغراب ، إنه الذى يؤكد أن المسرحية ليست سوى مسرحية ..

« إن أفضل اللحظات فى رحلة فريق بروك الدولى إلى إفريقيا هى التواصل ، الذى يتسم بالبهجة والقداسة ، عبر حواجز عميقة من اللغة والثقافة .. » .

وتتأثر عملية الاتصال بالأنماط السيكولوجية والسوسيولوجية التى تنظم سلوك المتحدث ، فطبقته الاجتماعية ودرجة تعليمه وثقافته وعقيدته وسنه وغير ذلك من العوامل ستؤثر بالضرورة فى اختياره للكلمات وبنائه للجمل. وقد أدى هذا الإتساق بين المتحدث ولغته إلى ظهور نظرية اللياقة فى نظريات البلاغة والتعبير اللغوى الكلاسيكية بمعنى استخدام الكلمات المناسبة فى الأماكن المناسبة . فالخدم ينبغى أن يتكلموا لغة الخدم والملوك لغة الملوك . أما الرومانسية فقد سعت على النقيض إلى إبراز صوت الرجل العادى ، ورغم ذلك تخلفت النظرية الرومانسية كثيراً عن النظرية الكلاسيكية فى مجال المسرح ولم تترك أعمالاً ذات شأن يذكر ـ وهو أمر غريب يدعو للدهشة والتأمل. وفى الدراسات المعاصرة فى علم اللغويات الاجتماعية ظهر مصطلحان جديدان هما «لغة الفئة الاجتماعية (sociolect)» و«لغة الفئة الفكرية (ideolect)» ، ويستخدمان فى وصف مجموعة القواعد والتقاليد المعجمية والتركيبية التى تستخدمها فئة تشترك فى نفس الطبقة الاجتماعية أو نفس الأيديولوجية أو التوجه الفكرى .

وقد وظف دافيد ستورى اللغة فى مسرحياته كوسيلة للتعبير عن الحركة الاجتماعية والتسلق الطبقى ، فالعديد من أعماله تصور أطفالاً يرتقون السلم الاجتماعى عن طريق التعليم وينسلخون عن عالم آبائهم وأسرهم فينعكس هذا على لغتهم . فالآباء فى المسرحيات يتحدثون بلهجة أهل الشمال بينما يتكلم الأطفال اللغة الإنجليزية الرسمية كما أرست قواعدها جامعة أكسفورد فيبدون للآباء متأنقين متكلفين فى حديثهم .

لكن اللغة لا تشير فقط إلى الفئة أو الطبقة الاجتماعية أو إلى الإنتماء الفكرى والعقائدى ، بل تفصح أيضاً عن الملامح والحالات السيكولوجية ،

فالإضطرابات اللغوية قد تكون أول علامات الإضطراب النفسى أو التوتر العصبى كما أثبتت دراسات فرويد الذى اشتهر بهذا الاكتشاف . وقبل فرويد وظف شكسبير الإضطرابات اللغوية كعلامة على الإضطراب النفسى فى مسرحية عطيل فجعل لغة عطيل تصاب بداء الصور الحيوانية تحت تأثير إياجو وهو يدفعه إلى الجنون . وفى مسرحية « البيت » لدافيد ستورى نجد مثالاً آخر لتوظيف اللغة كمقياس للصحة النفسية ، ففى الفصل الأول يدور الحوار القصير التالى :

«كاثلين : إننى لا أفهمك معظم الوقت . أتدرك هذا ؟

هارى : أجل . إن عملية الاتصال عملية شاقة .

كاثلين : أعد » (٧) .

ويعد هذا المثال من أكثر الأمثلة ذكاء فى هذا الصدد وأيضاً من أكثرها إثارة للشجن . فإجابة كاثلين قد تفسر على أى نحو كما أنها تقف تماماً على الخط الفاصل بين الفهم والجنون .

ويعد «المعنى المزدوج (double entendre) » أو التورية اللفظية القائمة على التماثل الصوتى مع اختلاف المعنى أحد المصادر الشائعة للفكاهة اللفظية . وقد وصل الأخوة ماركس بهذا الفن إلى درجة الكمال (٨) . وفى مسرحيات أريستوفان نلتقى بعدد من الشخصيات التى تسىء فهم واستخدام صوتيات اللغة ، كما أدخل شريدان إلى اللغة الإنجليزية كلمة جديدة تعنى سوء استخدام اللغة (malapropism) من خلال شهرة إحدى شخصياته الكوميدية وهى مسز مالا بروب التى بزت الجميع بموهبتها فى الخلط بين الكلمات وإفساد المعانى .

المهارات النفسية / العضلية :

يتمتع كل صوت بشرى بملامح متفردة لا تتكرر فى غيره مما يجعله غير قابل للتزييف . وهذا يعنى بالضرورة تحديد قدرات الممثل على تقمص شخصية أخرى . فمهما انغمس الممثل فى الدور ومهما تغيرت أدواره وتنوعت يظل صوته علامة دالة عليه حتى وإن تميز بمواهب وقدرات ومهارات صوتية فذة مثل جون جليجود أو ريتشارد بيرتون . فنحن نميز صوت جليجود وصوت بيرتون تحت أى شخصية لا بسبب ما يتفوهان به بل من خلال خاصية العمق والرنين التى يتفرد بها الصوتان على اختلافهما .

وعند تحليل الإشارة العلامية التى يصدرها الصوت علينا أن نأخذ فى الاعتبار ثلاثة عناصر : نوع الصوت وطبقة الصوت وحدَّة الصوت . ويتدخل فى تحديد طبيعة الإشارة العلامية عدد كبير من العوامل هى :

١ ـ اللغة أو اللهجة المستخدمة .

٢ ـ المفردات المستخدمة بعينها .

٣ ـ سن وجنس المتحدث .

٤ ـ درجة توتر المتحدث .

٥ ـ الهدف من إرسال الإشارة العلامية .

٦ ـ مدى الصلاحية الصوتية للمكان الذى يتم فيه الإرسال .

المهارات التعبيرية / العاطفية :

لقد ميزنا من قبل بين مظهرين من مظاهر استخدام اللغة فى الحديث وهما جانب المهارات الإدراكية ، وجانب المهارات النفسية / العضلية .

ويصل التوظيف التعبيرى / العاطفى للغة فى الحديث بين هذين الجانبين ، أى أنه يتوسطهما ويشكل محور استخدام اللغة المتكلمة فى المسرح . فالمتفرج يهتم بالطبع بالحقائق والمعلومات التى تساهم فى دفع الحبكة إلى الأمام ، لكن ما يعنيه بالدرجة الأولى هو ردود أفعال الشخصيات تجاه الأخبار والأحداث والمواقف والحالات الشعورية المختلفة وطبيعة انفعالها بها. وينسحب هذا أيضاً على ما يسمى بالمسرح الفكرى أو مسرح الأفكار . فالأفكار ، فى هذه المسرحيات تكتسب أهميتها ودلالتها من قدرتها على التأثير فى الشخصيات على المستوى العاطفى إلى جانب المستوى الفكرى . فمشكلة هاملت على سبيل المثال ليست مجرد مشكلة معرفية تنحصر فى التأمل الفكرى لقضية الذنب أو مشكلة الحياة بعد الموت ، بل هى مشكلة وجودية تكمن فى أعماق حياته الشخصية .

وفى منطقة اللغة التعبيرية / العاطفية تبهت الحدود الفاصلة بين الأصوات اللغوية والأصوات غير اللغوية . فالشهقة التى تعبر عن الدهشة، والصيحة التى تعبر عن الرعب أو الألم أو الفرح وغيرها من الأصوات المعبرة تدخل تحت باب الأصوات غير اللغوية لكنها تكتسب دلالالتها من السياق اللغوى الذى ينتظمها مع غيرها من الأصوات وقد تتفوق فى قوة تعبيرها وأثرها الدرامى عن اللغة المتكلمة نفسها . ففى مشهد التمثال فى مسرحية «حدوتة الشتاء» مثلاً ، يلمس ليونتيس تمثال هيرمايانى ويتوقع أن يجده بارداً ثم يشهق فجأة ويصيح : « أوه ! إنه دافىء ! » فتخلق هذه الشهقة لحظة درامية مزلزلة تعد من أقوى اللحظات الدرامية فى ربرتوار المسرح وهى أحبها إلى قلبى قاطبة . ويبدو أن شكسبير قد وجد فى حرف «أوه » (O) الدائرى الذى يشبه مسرحه والكرة الأرضية ويعبر عن الدهشة فى آن واحد أبلغ وأبسط تلخيص لهدف المسرح وغايته .

ويمثل قرع كاترين لطبلتها فى« الأم شجاعة » نموذجاً كلاسيكياً لاستخدام الأصوات غير اللغوية فى إرسال ما يعادل الرسالة اللغوية ، وهى هنا التحذير . وإلى جانب هذا يستخدم المسرح أنواعاً أخرى من الأصوات المنطوقة المعبرة التى تدخل تحت باب الأصوات غير اللغوية رغم أنها تصدر عن بشر وذلك لأنها لا تستخدم كلمات مفهومة . وتساهم هذه الأصوات عادة فى خلق السياق الملائم للعمليات اللغوية الدائرة على خشبة المسرح ، وتتنوع ما بين الصيحات الغوغائية التى تقنع بروتس (فى المشهد الثانى من الفصل الأول فى يوليوس قيصر) بالإنضمام للمتآمرين فتثبت تفوقها على كل حجج كاسيوس وبين الترنيمات الصوتية المتكررة التى لا تعنى شيئاً والتى ترد فى العديد من الأغنيات مثل « تيرا لالالا » وما شابهها .

جدلية الأصوات الإيقاعية والأصوات غير الإيقاعية

يخدم الإيقاع فى اللغة هدفين محددين : فهو أولاً يساعدنا على تذكر المعلومات والنصوص خاصة حين تعاونه وسائل أخرى مثل السجع أو القافية أو تشابه وتجانس الأصوات أو اشتراك الكلمات فى الحروف الأولى . وثانياً ، يساهم الإيقاع فى تبديد الإحساس بالمشقة والتعب أثناء العمل عن طريق محاكاة إيقاعه فى الأناشيد والأغنيات المصاحبة له ، ففى مرحلة تعلم اللغة نلحظ أن الأطفال يحفظون النصوص التى تتميز بالإيقاع الواضح مثل الأغنيات أو إعلانات التليفزيون المسجوعة أسرع مما يستوعبون اللغة اليومية ذات الإيقاعات العشوائية المتغيرة . كما نلحظ أن السير فى طابور بخطوة منتظمة لمسافة ٢٥ ميلاً أسهل بكثير على الإنسان من قطع نفس المسافة وحيداً . ولا يجد الممثلون عادة صعوبة كبيرة فى حفظ المقاطع الطويلة المنظومة ويجدون ذلك أسهل من حفظ المقاطع الطويلة النثرية .

ولا تخلو اللغة عموماً من الإيقاع سواء كانت نثراً أو شعراً ، لكن العرض المسرحى يميز بصورة واضحة بين اللغة المنظومة التى تتبع أنماطاً إيقاعية واضحة متكررة وبين اللغة النثرية ذات الإيقاعات غير المنتظمة . وكان جون درايدن أول من لاحظ أن اللغة الإنجليزية تميل بطبيعتها إلى إيقاعات بحر «الأيامب» الذى استخدمه شكسبير فى مسرحياته وسوناتاته .

والطبيعة هى المصدر الأولى للإيقاع ، فدقات القلب هى أصل معظم الأنماط الإيقاعية الثنائية ، مثل النمط الإيقاعى للتفعيلة فى بحر الأيامب . لكن الإيقاعات الطبيعية تتنوع ولا تقتصر فقط على الوحدات الثنائية ، فالخيول حين تركض على سبيل المثال تصدر إيقاعات تشكل أنماطاً ثلاثية مثل نمط التفعيلة فى بحر « الأنابيست » أو بحر « الداكتيل » ، وهما بحران يردا كثيراً فى النثر المسرحى وكذلك فى المسرحيات الشعرية . وتولد هذه الإيقاعات الثلاثية عادة إحساساً بالسرعة والحيوية اللاهثة .

وحين تنتظم الإيقاعات فى وحدات تتولد بحور الشعر التى تتشكل من وحدات أصغر هى التفعيلات التى تكون البيت الشعرى . وأكثر البحور تردداً وشيوعاً فى اللغة الإنجليزية هو بحر الأيامب الخماسى الذى يتكون البيت الشعرى فيه من خمس تفعيلات ثنائية الإيقاع . ويستخدم شكسبير أحياناً بحر الأيامب الثلاثى والرباعى فى المواقف التى تعبر عن الخفة والتلون ـ مثل حديث إيريال فى مسرحية « العاصفة » فى المشهد الأول من الفصل الخامس (أبيات ٨٨ إلى ٩٤) ـ كما نجده يمزج بين البحور أحياناً . أما الدراما الفرنسية الكلاسيكية فكانت تستخدم بحر « الهكساميتر » السداسى التفعيلة والذى يشى بالجدية والوقار .

وفى العصور الوسطى كان البيت الشعرى لا يلتزم ببحور بعينها بل

يعتمد على النبر وتكرار الحروف الأولى فى بعض الكلمات ، ويتخذ شكل الشطرين المتوازنين . وقد استخدم ت . س . إليوت هذا الأسلوب القديم بنجاح فى مسرحية « جريمة قتل فى الكتدرائية » وقدمه فى صيغة جديدة معاصرة .

ويساعد النظم الممثل فى صياغة أسلوب إلقائه وتحديد وقفات التنفس ونغمات الصوت . فالبيت الشعرى ينتهى عادة بوقفة تتيح له التنفس دون قطع تدفق الإلقاء ، ويستطيع الممثل المتمكن أن يلقى ثمانية أبيات من بحر الأيامب الخماسى دون التوقف لإلتقاط الأنفاس إذا اضطره الأمر . لكن الإلقاء الشعرى لا يتطلب هذا الجهد من الممثل عادة ، فوحدات الإلقاء المألوفة تتراوح فى العادة بين بيتين وأربعة أبيات تسمح بالتنفس بعدها .

ويحاول الشعراء أحياناً إضفاء قدر من التنوع على الإيقاع من خلال ربط الأبيات بعضها بالبعض نحوياً مما يضطر الممثل إلى عدم التوقف فى نهاية البيت . وتساهم هذه الوسيلة فى كسر ما أسماه إزرا باوند « بقيد طغيان بحر الأيامب » كما يساهم فى تبديد الشعور برتابة الإيقاع المتكرر المنتظم لدى المستمع . وقد استخدم بن جونسون هذه الوسيلة بنجاح فى المشهد الإفتتاحى من مسرحية « فولبونى أو الثعلب » فربط الأبيات نحوياً بعضها بالبعض وجعلها تتدفق دون توقف حتى نهاية المقطع الطويل الذى يبلغ عشرة أبيات . ويضفى هذا التدفق عادة على الكلمة التى تنهى الخطاب قوة خاصة . ومن الحيل الأخرى التى يلجأ إليها الشعراء المسرحيون لتنويع الإيقاع حيلة الوقفة التى تتخلل البيت الشعرى ويفرضها البناء النحوى للجملة . وقد يلجأ الشاعر أيضاً إلى إضافة مقطع زائد إلى المقاطع المحددة فى البحر المستخدم ، وقد يغير النبر فى التفعيلة المستخدمة فى بعض المواضع

فيضع المقطع المنبور أولاً بدلاً من المقطع غير المنبور فى تفعيلة « الأيامب » مثلاً كما يفعل شكسبير فى البيت الأول من مناجاة هاملت الشهيرة « أكون أو لا أكون ـ هذا هو السؤال » ، وفى هذا البيت أيضاً يستخدم شكسبير حيلة الوقفة التى تشطر البيت إلى شطرين فيجسد فى إيقاع البيت حيرة هاملت الوجودية . ويستطيع الممثل أيضاً أن يضيف إلى تنوع الإيقاع فى هذا البيت عن طريق الإلقاء ، فقد يتوقف بعد كلمة « أكون » ، وقد يختار أن يؤكد كلمة « هذا » أو كلمة « السؤال » بصورة خاصة . وتساهم حيل وأساليب تنويع الإيقاع الشعرى عادة فى الاقتراب بالشعر من إيقاع الحديث العادى فيبدو طبيعياً وغير متكلف دون أن يفقد حيويته الموسيقية . وقد مزج شكسبير الشعر بالنثر في مسرحياته ، وكان فى البداية يقصر استخدام النثر على حديث الشخصيات التى تنتمى إلى الطبقة الدنيا لكنه تطور فيها بعد وتوصل إلى صيغ منوعة تمزج الشعر مزجاً لا تحده الإعتبارات الطبقية . أما إبسن فقد تحول عن الشعر المسرحى تماماً فى منتصف حياته الأدبية وكانت حجته فى هذا أن النثر أصعب من الشعر مما يؤكد فوائد النظم بالنسبة لكل من الكاتب والمؤدى .

فالنظم هو الوسيط الرئيسى بين الإلقاء والموسيقى من ناحية وبين الإلقاء والحركة من ناحية أخرى . فالإلقاء الشعرى هو الخطوة الأولى نحو الإنشاد الغنائى ، والإيقاع يفضى بصورة طبيعية إلى الرقص وذلك لأن البنية التشكيلية فى كل من الشعر والرقص تشترك فى مبادىء إيقاعية متماثلة . ولقد أثبتت التجربة فى خبرتى الخاصة أن الحركة تيسر للممثل التمكن من مبادىء الإلقاء الشكسبيرى أكثر من الشرح المفصل لبنية وتقنيات بحر الأيامب ، فالحركة تجسد ببساطة المنطق الذى يحكم مفهوم الإيقاع .

جدلية الأصوات الواعية والأصوات الغريزية :

تهدف اللغة فى معظم الأحيان إما إلى نقل المعلومات أو إلى تحقيق غرض ما . لكن الأصوات البشرية تتضمن أيضاً بعداً تعبيرياً غريزياً لا يمكن تجاهله ، وهو البعد الذى يتجسد على سبيل المثال فى شهقة الدهشة التى تصدر عن ليْوتنيس فى مسرحية « حدوتة الشتاء » كما ذكرنا آنفاً . فالأصوات الغريزية تصدر عن الإنسان دون قصد إذا تعرض لحادث مفاجىء . وتشكل ردود الأفعال الصوتية الغريزية هذه مشكلة بالنسبة للممثل ، فهو يعرف الأحداث مقدماً ويعرف الإستجابة العاطفية المطلوبة منه ، ورغم ذلك فعليه أن يوحى بالإستجابة الغريزية لها وأن يقنع المتفرج بها . وعادة ما يدرك الكاتب المسرحى المتمرس هذه الصعوبة فيحاول تسهيل مهمة الممثل من خلال إضفاء هالة من الغموض على المشهد تدفع الممثل إلى محاولة التفسير وتصيبه بدرجة من الحيرة والتوتر إزاء العبارة التى تعبر عن الإنفعال الغريزى فتكتسى فى كل مرة ظلالاً من التلقائية .

جدلية الأصوات الإرادية والأصوات اللاإرادية :

وتشتبك هذه الجدلية مع الجدلية السابقة فى العديد من جوانبها وتختلف عنها فى مظهر واحد يتمثل فى زلات اللسان ، فحين يضطرب اللاوعى قد يجد المتحدث نفسه يستبدل كلمة بأخرى دون وعى ، وقد يحدث هذا أثناء التمثيل فيفصح بوضوح عن حقيقة الاشتباك والتفاعل فى نفس الممثل بين حياته خارج الدور الذى يؤديه وبين الواقع المتخيل الذى يعيشه على خشبة المسرح . ويعد اختلاق زلات اللسان عن قصد حين يتطلب الدور ذلك من أصعب المهمات التى تواجه الممثل ويتطلب مهارة فنية عالية .

جدلية الأصوات المنغمة والأصوات غير المنغمة :

تبرز هذه الجدلية بصورة خاصة عند التمييز بين الأنواع المختلفة من العروض المسرحية مثل التمييز بين الأوبرا مثلاً وبين المسرحية العادية ، لكنها أيضاً تفرض نفسها فى سياق الإلقاء الشعرى وسياق الحديث العادى ، فاللغة الشعرية كما أشار إزرا باوند تتضمن عنصر الموسيقى كما أن الصوت البشرى لا يخلو من النغم حتى أثناء الحديث العادى (١٤) . وترد الأصوات المنغمة فى المسرح إما فى مواقع الغناء ، أو كمؤثرات صوتية لإحداث تأثير شعورى معين ، أو لمصاحبة الحديث كخلفية صوتية ، وتمثل فى كل حالة من هذه الحالات انحرافاً عن مسار الحديث العادى . وتحقق المسرحيات الموسيقية درجة كبيرة من التوازن بين الأصوات المنغمة والأصوات غير المنغمة بينما تعتمد الأوبرا تماماً على الأصوات المنغمة وهى تشبه فى هذا التراجيديا اليونانية الكلاسيكية التى تعد المقابل القديم لفن الأوبرا الأكثر حداثة .

الغنـــاء :

يوظف الغناء الصوت بصورة كثيفة مركبة مما يجعله أكثر أنماط التوظيف الصوتى فى المسرح تعقيداً وثراءً . فالصوت ينشط فى عملية الغناء على المستويات اللغوية والإيقاعية والنغمية ، ولهذا كثيراً ما يلجأ المسرحيون إلى الغناء لإضفاء درجة من التنوع على النسيج الصوتى للعرض المسرحى ولخلق نوع من التقابل الإيقاعى والنغمى بين الحوار المنطوق والمقاطع الغنائية . وكان الغناء يلعب دوراً هاماً فى المسرح الإنجليزى فى نهاية القرن السادس عشر فكان الممثل فى المسرح الإليزابيثى يتدرب على الغناء تماماً كما يتدرب على الأداء التمثيلى ويجيده إجادة تامة ، وكانت المقاطع الغنائية والأغانى تتخلل العروض وخاصة العروض الكوميدية ولهذا كان على الممثل الكوميدى

وخاصة من يؤدى دور البهلول أن يحفظ عدداً كبيراً منها . وتحفل مسرحيات شكسبير بالأغانى التى تثير الشجن مثل أغنية إيميانز فى مسرحية « كما تهوى» التى تقول :

هبى يا ريح الشتاء وعربدى

فلست أكثر قسوة

من جحود البشر

ونابك الحاد أخف وطأة منهم

لأن العيون لا تراه

رم أنفاسك اللافحة

(الفصل الثانى ـ المشهد الرابع ـ أبيات ١٧٤ ـ ١٨٠)

ويلجأ شكسبير كثيراً إلى إيقاعات وأنغام المواويل الشعبية ويوظفها فى صياغة الأغنيات التى تعبر عن الأسى ، فيولد التقابل بين المعانى المؤلمة وبين عذوبة الألحان شحنة إنفعالية عالية . وقد حذا العديد من الكتاب حذو شكسبير فى استخدام هذه الوسيلة البسيطة المؤثرة وطورها كل منهم وفق هدفه ، وكان أشهرهم برتولت بريخت الذى وظف الغناء توظيفاً بنائياً فاعلاً فى مسرحه وجعله عنصراً جوهرياً فى تحقيق ما أسماه بالتغريب . ففى مسرحية « الأم شجاعة » مثلاً تتقاطع الأغنيات مع الحوار بصورة دائمة فتعمق دلالة الموقف فى أحيان وقد تعارضه معارضة جذرية ساخرة فى أحيان أخرى . وتعد مسرحية أوبرا الثلاث بنسات أبلغ دليل على اهتمام بريخت بالعنصر الغنائى فى المسرح ، فهى مسرحية موسيقية بالدرجة الأولى .

ويتجلى تأثير بريخت على المسرح البريطانى المعاصر بصورة خاصة فى

توظيف العديد من الكتاب لعنصر الغناء كأداة للتغريب أو التعليق والاحتجاج السياسى . ففى مسرحية « رقصة العسكرى ماسجروف » مثلاً ، ينهى الكاتب جون آردن الأحداث بأغنية تمثل أروع لحظات العرض وتقيم تقابلاً مريراً بين العذوبة الغنائية التى تبثها وبين الواقع المؤلم الذى يصوره[١٥].

المؤثرات الصوتية

تتنوع المؤثرات الصوتية الآن فى المسرح تنوعاً كبيراً بفضل الأجهزة الصوتية الحديثة التى تتيح تسجيل الأصوات ومزجها . فالعرض قد يتضمن أصوات العربات والقطارات وسارينة عربات البوليس وأصوات الأعيرة النارية وهلم جراً . ويعتمد توظيف المؤثرات الصوتية فى المسرح على مبدأ الإشارة بالجزء إلى الكل أى الإيحاء بحدث أو موقف ما عن طريق توظيف أبرز ملامحه الصوتية ، فصوت العيار النارى فى نهاية مسرحية « إيفانوف » لتشيكوف مثلاً ، يخبرنا بما لا يدع مجالاً للشك أن إيفانوف قد انتحر ، كما يخبرنا صوت طائرة الهليكوبتر فى مسرحية هارالد موللر « آثار طافية » بغرق فتاة صغيرة لا تظهر على خشبة المسرح .

ويتمتع هذا النوع من المؤثرات الصوتية بالوضوح وعدم اللبس ، فالوضوح عنصر أساسى فى فعاليته ، ويثير استخدام هذه المؤثرات جدلاً فنياً بين المسرحيين ، فمنهم من يعارض استخدام الوسائل الآلية والأصوات المسجلة فى العرض المسرحى الحى تحت أى ظرف من الظروف ، ويفضل إنتاج المؤثرات الصوتية مباشرة أثناء العرض . ويمثل هذا الرأى موقفاً متطرفاً يثير الكثير من المصاعب عند التطبيق ، فالأداء الموسيقى الحى أثناء العرض قد يتكلف أموالاً طائلة لا تستطيع الفرق المسرحية الصغيرة تحملها ، وإذا

تطلب العرض أصوات القطارات يصبح تطبيق هذا الموقف المتعنت أمراً مستحيلاً . أما إذا أصر هؤلاء المعارضون على موقفهم فعليهم أن يتجنبوا المسرحيات التى تتطلب مؤثرات صوتية صعبة أو أن يجدوا وسيلة لمحاكاتها عن طريق الصوت البشرى .

الأصوات الغامضة :

توظف بعض المسرحيات أحياناً عدداً من الأصوات الغامضة الموحية التى تؤثر تأثيراً مباشراً على مجرى الأحداث دون أن تفصح عن هويتها . وفى مسرحية « بستان الكرز » نجد نموذجاً لهذا النوع من الأصوات ، ففى فقرة من الإرشادات المسرحية يقول المؤلف : « يتردد صوت يبدو وكأنه صادر من السماء ويشبه صوت وتر قيثارة ينقطع فجأة ويخلف وراءه أصداءً حزينة ، ثم يسود الصمت ولا نسمع إلا صوت المعاول البعيدة تدق الأشجار فى البستان»[١٦] . ونلحظ هنا التقابل الذكى الواضح بين حدة صوت انقطاع وتر القيثارة وخفوت أصوات المعاول البعيدة التى تقطع الأشجار . وتجسد الأصوات البعيدة هنا انهيار العالم الذى يمثله البستان كما تضفى غموضاً مضاعفاً على الصوت الغريب الذى ينهى المسرحية . ويوظف إبسن أيضاً الأصوات الغامضة توظيفاً درامياً فاعلاً فى مسرحية بيت الدمية ، فحين تترك نورا زوجها تورفالد تنص الإرشادات المسرحية على تردد صوت عميق خافت فى أرجاء المسرح يبدو وكأنه ينبعث من تحت خشبة المسرح ويوحى بأصوات الزلازل فيشبه رحيلها بالزلزال النفسى والأخلاقى . ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من المؤثرات يتكلف مشقة بالغة عند التنفيذ .

الأصوات المصاحبة (الموسيقى التصويرية) :

جرى العرف على أن تصاحب الموسيقى بعض المشاهد المسرحية وخاصة

مشاهد طقوس الزواج والجنازات والمشاهد التى ترتبط بالسحر والتعاويذ . وتسمى الموسيقى التى تصاحب مثل هذه المشاهد بالموسيقى التصويرية وتعتمد غالباً على الآلات الموسيقية لا على الأصوات البشرية . فحين تعود بولينا حاملة جسد هيرميانى فى « حدوتة الشتاء » نجدها تصيح « أيتها الموسيقى . أيقظيها . هيا اصدحى » (الفصل الخامس . المشهد الثالث) وفى مسرحية « الإبن الضال » التى قدمتها فرقة إنجلش كوميديانز عام ١٦٢٠ نرى الإبن الضال يوجه العازفين حتى تناسب الموسيقى حالته النفسية وأهدافه ، ويحرص الموسيقيون عادة على مبدأ التوافق بين الموقف وبين الموسيقى المصاحبة ويتجلى هذا فى الأعمال الموسيقية التى ألفت خصيصاً لمصاحبة مسرحيات شكسبير مثل مؤلف « حلم ليلة صيف» للموسيقار فيلكس مندلسون ـ بارتولدى . وحين يتضخم عنصر الموسيقى التصويرية ويتسيد العرض ، يتحول العمل إما إلى عمل أوبرالى كما تحولت مسرحيات « عطيل وماكبث وفالستاف » على أيدى الموسيقار فيردى ، وإما إلى عرض من عروض الباليه كما حدث فى حالة مسرحية « روميو وجولييت» التى قدمت مراراً فى صورة الباليه .

ولا يقتصر استخدام الموسيقى الراقصة على عروض الباليه فقط ، فقد كانت تشكل عنصراً هاماً ودائماً فى العروض المسرحية فى القرنين السادس والسابع عشر ، وكانت شهرة الممثلين تعتمد على إجادتهم لفنون الرقص إلى جانب فنون التمثيل آنذاك ، وكثيراً ما كانت الرقصات تشكل مناطق درامية بالغة الأهمية فى مجرى العرض . ففى مسرحية « المسعود » لتوماس ديكر ، على سبيل المثال ، تدخل جوقة من الراقصين فى ثياب الشياطين بعد موت البطل لتستحوذ على جثته وفى مسرحية « جعجعة دون طحن » تدور مشاهد الغرام فى المشهد الأول من الفصل الثانى فى سياق راقص .

إندماج الحركة والصوت :

لقد حاولت فى هذا الفصل أن أحلل العناصر الرئيسية فى كل من الحركة والصوت وأن أطرح أمثلة لها من خلال بعض المسرحيات المعروفة . لكن هذه العناصر يندر أن توجد منفصلة ، فالعرض المسرحى يقوم على تآلف شتى عناصره رغم طبيعته المرحلية وانقسامه إلى وحدات من فصول ومشاهد. وفى الفصل التالى سأتناول فن العرض والأداء باعتباره فناً يعتمد بالدرجة الأولى على التآلف والتوافق الفنى ويفضى بطبيعته إلى الإندماج والتوافق الاجتماعى .

الفصل السادس

المــؤدى والجمهـور

يتفرد العرض المسرحى بين الأنشطة الإنسانية الأخرى بتوظيفه لعدد كبير من المهارات المنوعة وفروع المعرفة المختلفة ، فهو يوظف الأجهزة الكهربائية والإلكترونية وفنون المعمار والنجارة والتصوير والديكور ويوظف الكمبيوتر فى الحسابات المالية وفى ضبط الإضاءة ويوظف عدداً من المهارات فى فروع الإدارة والحسابات والتسويق ، وأيضاً فى مجالات الموسيقى والصوتيات والتمثيل والرقص والغناء وهلم جراً . لكن قيمة العرض المسرحى وأهميته لا تكمن فقط فى هذا القدر الهائل من المعرفة الإنسانية الذى يحويه بل تكمن أيضاً فى قدرته على تحقيق التآلف والإندماج بين البشر على المستويات الجمالية والفكرية والاجتماعية . فالعرض المسرحى يساعد على التكامل بين النظرية والتطبيق ، فهو يجمع بين الخبرات النفسية / العضلية والخبرات الوجدانية والمعرفية ، ويوحد الفن والتكنولوجيا ويوثق الروابط بين المؤدى وبين الجمهور . ولأن العرض المسرحى يتميز بتنوع معارفه وفنونه وبقدرته على تحقيق التآلف والتكامل والإندماج بينها فهو يعد بحق النموذج الكلاسيكى للنشاط الإنسانى المتكامل .

وتشبه عملية إنشاء العرض المسرحى المنهج الكلاسيكى فى التفكير العملى فهى تطرح فى كل مرحلة من مراحلها عدداً لا نهائياً من الإحتمالات والإمكانات وتختار بينها ، ففى مرحلة التدريبات يطرح المشاركون عدداً من الفرضيات التفسيرية للعرض ويخضعونها للتحليل والاختبار العملى أثناء

التدريبات وقد تتعدل وفقاً للنتائج وقد تتغير تماماً وتستبدل بأخرى . أى أن الاختيار هنا لفرضية من الفرضيات أو أسلوب من أساليب الأداء لا يتم إلا بعد الفحص الشامل لكافة الفرضيات والأساليب الممكنة فى كل حالة من الحالات ، كما يظل هذا الاختيار دائماً عرضة للتحوير والتعديل والتبديل . فمنهج الاختيار هنا يقوم على مبدأ استبعاد ونفى الإحتمالات الأخرى المطروحة بعد فحصها ، والتدريبات المسرحية تشبه التجربة العلمية فهى تفترض عدداً من الحلول التجريبية ولا تقطع بصحة أى منها إلا بعد الفحص والاختبار . وهذا يعنى أن العملية المسرحية تتحقق على مستويين متزامنين : مستوى مادى ملموس يسعى إلى تجسيد العرض عن طريق اختيار العمل المسرحى وإعداده للعرض أمام جمهور معين فى وقت معين ، ومستوى تجريدى يتعلق بعملية التطوير والتنمية المستمرة للوظيفة الثقافية الشاملة للعرض المسرحى . والعرض المسرحى من هذا المنظور يشبه علم الرياضيات لأنه يشتمل على جانب نظرى يشبه الرياضيات البحتة وجانب عملى تطبيقى . أما الجانب النظرى « البحت » من المهارات المسرحية فيتصل اتصالاً مباشراً بعملية الأداء وفنون المؤدى أثناء العرض المسرحى ، وأما الجانب العملى التطبيقى فيتصل بجوانب الحياة اليومية التى تشبه المسرح إلى حد كبير . وفى الاستعارة التى تشبه العلم بالمسرح الكبير يندمج الجانبان النظرى والعملى فيصبح لكل المهارات البحتة فى عملية الأداء المسرحية مهارات تماثلها بدرجة ما فى عالم الحياة العادية اليومية .

العقود الضمنية بين المؤدى والجمهور

تنقسم العلاقة بين المؤدى والجمهور إلى شقين يعتمد كل منهما على الآخر: شق جمالى وشق مالى . فالمتفرج حين يشترى التذكرة يتوقع قدراً من

الترفيه والمتعة الجمالية يدفع لقاءه أمواله . وحين تساعد الدولة الفنان المسرحى عن طريق المعونات العامة أو يفعل ذلك أحد رعاة الفنون تبرز قضايا جديدة تتعلق بدور الفنان فى المجتمع . ولننظر أولاً إلى الجانب الجمالى من علاقة المؤدى بالجمهور ومن العقد المبرم بينهما من خلال تذكرة الدخول .

العقد الجمالى : التلقى بين النظرية والتطبيق

تعتمد عملية التواصل بين العرض المسرحى والجمهور على فرضية تتعلق بالحواس فتفترض أن الجمهور يرى ويسمع ما يدور على خشبة المسرح . لكننا لا ينبغى أن نسلم بهذه الفرضية تسليماً مطلقاً ، فالبيت الأول فى مسرحية « هاملت » مثلا يسأل : « من هناك ؟ » ويبدو السؤال وكأنه موجه إلى الجمهور أساساً . ويواجه المؤدى ثلاثة خيارات فى تناول عملية الاتصال فى المسرح وتتجلى هذه الخيارات فى نوعين من أنواع الإلقاء المسرحى : الأول هو الحديث المباشر إلى الجمهور والثانى هو المونولوج أو مناجاة النفس وكلاهما يفرض أنماطاً خاصة للإستماع .

الحديث والاستماع : الخطاب المباشر إلى الجمهور :

ينهى شكسبير مسرحياته عادة بحديث مباشر إلى الجمهور . ويعد حديث باندروس إلى الجمهور فى نهاية مسرحية « ترويلاس وكريسيدا » أشد هذه الأحاديث سخرية وأكثرها حدة ومرارة فهو يقول :

من كان منكم من قبيلة باندروس وهم كثيرون

فسوف تجحظ عيناه ويبكى سقطته

وإذا لم تستطيعوا البكاء فتأوهوا على الأقل

لكن ليس من أجلى بل حزناً على عظامكم التى شاخت .

(الفصل الخامس . المشهد العاشر - الأبيات ٤٦ - ٤٩)

وفى هذا البيت الأخير المتوازن الشطرين يحول بانداروس انتباه المتفرجين إلى أنفسهم ويتحول إلى مرآة لهم .

ويتخذ الحديث المباشر إلى الجمهور أحياناً صيغة التعليق الجانبى الذى يدفع الجمهور إلى اعتناق منظور الشخصية المتحدثة وتفسيرها للأحداث . وتعتمد مسرحية ويتشرلى الشهيرة « الزوجة الريفية » على الأحاديث الجانبية اعتماداً رئيسياً فى حبكتها ، ففى بداية المسرحية يشير هورنر من طرف خفى إلى المقلب الذى يدبره لمعارفه فيقول : « يصلح الطبيب الدجال لدور القواد تماماً كما تصلح الداية لدور القوادة ، فكلاهما يساعد الطبيعة بطريقته » (الفصل الأول - المشهد الأول) [١] وهكذا يدرك الجمهور منذ البداية أنه يدعى العجز الجنسى كذباً حتى يتمتع بصحبة النساء فى حركة كاملة لم تكن لتتاح له دون ذلك . ويجسد هذان المثالان الوظيفتين الرئيسيتين للحديث المباشر إلى الجمهور وهما تقديم المعلومات وإثارة التعاطف تجاه شخصية معينة ، ولذلك يبدأ هاملت دوره ، وكذلك كورديليا بحديث جانبى فيكتسبان عطف الجمهور منذ البداية . وهنا يكمن الخطر فى نمط الحديث المباشر إلى الجمهور ، فالجمهور قد يعتنق وجهة نظر إحدى الشخصيات إزاء المشكلة المطروحة تحت تأثير التعاطف الذى ينشأ من الحديث المباشر وقد يأتى هذا على حساب النظرة الموضوعية والتقييم الأخلاقى للأحداث . ويتجلى هذا الخطر فى حالة هورنر بطل « الزوجة الريفية » الذى يستميلنا بصراحته فى حديثه المباشر إلينا فى البداية فنتقبل سلوكه المخادع دون نقد أو

مساءلة . ويحدث نفس الشىء فى مسرحية « ريتشارد الثالث » بصورة أشد خطورة حين ينجح الملك ببلاغة فى اكتساب عطف الجمهور .

الحديث والاستماع : مناجاة النفس :

تتميز مناجاة النفس فى المسرح بطبيعة مزدوجة ، فهى تجمع بين سمة الحديث المباشر إلى الجمهور من ناحية وبين سمة الاعتراف الصادق أمام النفس من ناحية أخرى ، فاستماع الجمهور إلى المناجاة هو أحد أهدافها وشرط من شروطها ، لكن صبغتها الاعترافية تشى بخصوصية تجعلنا نتشكك فى حقنا فى الاستماع لما تكشفه من أسرار . وتجسد لنا مناجاة هاملت « أكون أو لا أكون » الطبيعة الإشكالية للمناجاة المسرحية بصورة واضحة ، فهاملت يعلم جيداً أن الجمهور يسمعه وأن بعض أفراد البلاط أيضاً يتجسسون عليه ويسترقون السمع . ويطرح هذا سؤالاً : ترى هل المناجاة مجرد تمثيلية يقوم بها هاملت أمام جمهور يراه وآخر لا يراه ؟ وإلى أى حد يمكننا نحن الجمهور الحقيقى أن نصدق ما يقوله ؟ ويبرز هذا السؤال عنصر نسبية المعنى والمنظور فى العرض المسرحى ، فالتصديق أو عدم التصديق يظل بيد الجمهور دائماً ، وهو أمر لا يقرره سوى المتفرج وحده فى نهاية الأمر .

ويبقى أن نذكر أن أنماط الحديث المباشر إلى الجمهور تزيد من وعى الجمهور بالتفاصيل ومن انتباهه لها وتخلق لديه إحساساً بوجود علاقة خاصة بينه وبين المتحدث . ويمكن تحقيق أثر مماثل عن طريق توجيه رؤية الجمهور إلى زاوية معينة أو منظور خاص بوسائل أخرى .

الرؤية والصورة المعروضة:

يكرس إياجو جهده طوال مسرحية « عطيل » ليجعل الشخصيات

الأخرى وخاصة عطيل يرون الأشياء على الصورة التى يريدها ، ولهذا جاءت المسرحية أشبه بدرس موضوعى يجسد كيفية التوظيف الماكر الذكى للصورة وتحوير دلالاتها . فإياجو يخرج مسرحية يشاهدها عطيل فتخدعه تماماً . لكن هاملت حين يلعب نفس اللعبة لا يصادف نجاح إياجو وتذكرنا المقارنة بين المسرحيتين بأن أثر العرض المسرحى ومعناه يتوقف بالدرجة الأولى على استعداد المشاهد لا على مهارة صانع العرض . فعطيل يشاهد مسرحية إياجو بعد أن تهيأ نفسياً لتقبل الصورة التى تطرحها . أما كلودياس فلا يعانى من نفس الضعف ويمتلك وسائل دفاعه كاملة .

وقد شغلت مشكلة المنظور والتعقيدات التى تسببها شكسبير فى مسرحية «ترويلاس وكريسيدا» ، فالمسرحية يتوسطها مشهد مزدوج المنظور . فبينما يراقب ترويلاس ويوليسيس كريسيدا ودايوميديس نجد ثيرسيتيس يراقب أربعتهما فيضيف منظوراً جديداً :

ثيرسيتيس : والآن عربون الحب . هيا . هيا . هيا .

كريسيدا : خذ يا دايوميد . احتفظ بهذا الوشاح .

ترويلاس : أين عهدك يا جميلة !

يوليسيس : مولاى .

ترويلاس : سأصبر . أو أتظاهر بالصبر .

كريسيدا : إنك تنظر إلى هذا الوشاح . تأمله جيداً .

لكنه أحبنى . يا لى من خائنة . رد إلىّ الوشاح

(الفصل الخامس . المشهد الثانى . الأبيات ٦٤ - ٦٩)

إن التبدل السريع للأصوات هنا يدفع المتفرج دفعاً إلى تغير منظوره

ومشاعره بسرعة مماثلة . فثيرسيتيس رجل محبط يستخف بكل المشاعر والقيم ولا يستهويه إلا الحرب والفسق والفجور ، وهو هنا يحاول أن يدفع كريسيدا إلى خيانة حبيبها ترويلاس مع دايوميديس . أما ترويلاس فلا يكاد يصدق ما ترى عيناه ويحاول يوليسيس أن يمنعه من التدخل وأن يلزمه الصمت . أما كريسيدا فيدهمها الشعور بالذنب مما يحير دايوميديس ويصيبه بالدهشة. وهكذا تتعدد معانى الحدث الواحد (وهو هنا إهداء امرأة وشاحاً لرجل) بتعدد المشاهدين له . وتنسحب دلالة هذا المشهد على العملية المسرحية برمتها بمعنى أن أى مشهد مسرحى ليس له دلالة واحدة بل مجموعة منوعة من الدلالات المتشابكة . وهنا يبرز السؤال : كيف تتولد هذه الدلالات ؟ ويشكل هذا السؤال موضوع البحث فى نظرية الاستقبال .

لقد اهتمت الدراسات الأدبية فى الحقبتين السابقتين بصورة مطردة بنظرية الاستقبال [٢] أى بدراسة عملية توليد المعانى فى إطار علاقة القارىء بنص ما أو بمجموعة من النصوص . ومن الغريب ألا نجد اهتماماً مماثلاً بهذه النظرية فى مجال التحليل المسرحى الذى تبرز فيه قضية الاستقبال بصورة أكثر حساسية وإلحاحاً من أى فرع آخر من فروع الإبداع الفنى. وتقول نظرية الاستقبال باختصار أن التواصل بين القارىء والنص (وبالمثل بين المؤدى وجمهوره) لا يتحقق إلا حين تلتقى آفاق التوقعات لدى كل منهما. وتتشكل آفاق التوقعات هذه من اللغة والعقائد وأنسقة القيم ، فإذا اختلفت لغة العرض والعقائد والقيم التى يتبناها اختلافاً جذرياً عن لغة وقيم وعقائد الجمهور استحالت الاستجابة والتواصل . وتتوجه النظرية فى دراساتها لعملية الاستقبال وجهتين : وجهة تزامنية ووجهة تعاقبية . فالدراسة التزامنية لظاهرة العرض المسرحى تفحص عروضاً محددة تقدم أمام جمهور محدد وتسعى إلى قياس وتقييم تأثيرها على هذا الجمهور . أما الدراسة

التعاقبية فترصد التغيرات والتوجهات المختلفة التى طرأت على الذوق المسرحى عبر التاريخ وتحاول أن تفسر شعبية بعض المسرحيات والأساليب المسرحية فى عصور معينة واختفائها أو الانصراف عنها فى عصور أخرى .

ومن الغريب ألا يطبق دارسو المسرح نظرية الاستقبال على العرض المسرحى - كما ذكرت من قبل ، ففى المسرح تتجلى استجابة الجمهور فوراً بصورة مباشرة مما يجعله أفضل مجال لدراسة عملية التلقى . إن المؤلف الروائى نادراً ما يواجه جمهوره ، أما الممثل فلا يبدع إلا فى مواجهته ويكيف أداءه دائماً وفق استجابات المتفرجين له . ومن ثم فالعرض المسرحى تطبيق إبداعى لنظرية الاستقبال يلعب فيه المؤدى دور الوسيط بين نوايا المؤلف وبين توقعات المتلقين ، ويحقق التواصل بينهما ، فهو ينوب عن المؤلف المسرحى أمام الجمهور وينوب عن الجمهور أمام المؤلف المسرحى . وقد يقول البعض أن المؤلف يستطيع أن يصل إلى الجمهور عن طريق الكلمة المطبوعة ، وهذا حق . لكن علاقة المؤلف بالجمهور هنا تتحول إلى موضوع للدراسات الأدبية لا للدراسات المسرحية .

وقد ترتب على نظرية الاستقبال أن تحول الإهتمام فى عملية تحليل النص من التركيز على نوايا المؤلف والعملية الإبداعية إلى التركيز على جهد المتلقى فى إنشاء النص أثناء عملية التلقى . وتنشط عملية الإنشاء هذه فى « فجوات » النص (gaps) - كما جرى العرف على تسميتها الآن ، أى فى مناطق الغموض والتورية والقلق (indeterminacies) التى تفرض على المتلقى مهمة تفسير المعلومات المرسلة إليه وتكميلها من واقع خبرته وتوقعاته فتحوله إلى مشارك إيجابى فى عملية إنشاء المعنى . ويجسد الإنتباه إلى فجوات النص ، والاهتمام بها كعنصر فاعل فى إنشاء المعنى ، حجم الإضافة التى حققتها نظرية الاتصال برمتها فى مجال الدراسات الأدبية والمسرحية .

الكياسة الغريزية والاشتباك مع الجمهور :

فى نظريته عن الحرب ، التى عرضها فى كتابه المسمى حول الحرب [٣] ، يعرض كلاوسيفيتز لسمات المحارب المتميز ويخلص إلى أن المحارب الناجح يتمتع بخاصيتين رئيسيتين : أولاً : أن دراسته للتاريخ الحربى ومعارك الماضى لا تعوق أداءه فى الحاضر ولا تكبل إبداعه ، وثانياً : أنه يتمتع بالقدرة على الاستجابة الفورية الناجحة لما يطرأ من ظروف ومتغيرات ، وهى قدرة تفوق فى أهميتها القدرة على الفعل . ويلخص كلاوسيفيتز هاتين السمتين فى عبارة « الكياسة الغريزية » وتعنى القدرة على الوفاء بمتطلبات الموقف بصورة غريزية ودون جهد يذكر . وتنتمى هذه القدرة إلى منطقة «ردود الأفعال » والاستجابة لا إلى منطقة الفعل ، ولا يصل المحارب إلى هذه المنطقة إلا بعد أن يخوض غمار منطقة الفعل ويكتسب مهاراتها ويجيدها إجادة تسمح له بالإرتجال الحر والإضافة المبتكرة . فالتمكن التام من القواعد هنا يفسح المجال أمام الحرية الفعلية والجسدية الكاملة .

وينطبق هذا الوصف على الأداء المسرحى أيضاً بدرجة كبيرة ، فمهارة الممثل لا تقاس بقدرته على تنفيذ الأداء الذى تدرب عليه فى التدريبات المسرحية أو فى معهد التمثيل بل بتوظيفه لكياسته الغريزية أثناء الاشتباك مع مسرحية بعينها أمام جمهور بعينه .

وفى العرض المسرحى يدور الاشتباك الدرامى على مستويين متزامنين : الأول هو مستوى الصراع الدائر على خشبة المسرح الذى يشكل حبكة المسرحية ، والثانى هو مستوى الاشتباك مع الجمهور فى فعل إبداعى خيالى يسعى إلى إنشاء عالم بديل مقنع . وإذا كنت قد أغفلت عنصر الجمهور من قبل حين رصدت الشروط اللازمة لتحقق الفعل المسرحى ، فذلك لأن

النظرة إلى العرض المسرحى كحدث ينتج عن لقاء الممثلين والجمهور تثير عدداً من المشكلات .

وتكمن المشكلة الأولى فى عامل « الشوشرة » أو الضوضاء الذى يعترض مسار الإشارة العلامية المرسلة من الممثل إلى الجمهور . فالشوشرة سواء كانت واقعية أو متخيلة قد تتسبب على المستوى العملى فى حدوث فجوة بين الهدف الذى يسعى إليه الممثلون وبين الصورة التى يكونها المتفرج عن هذا الهدف . فقد يدرك الطرفان أنهما يشاركان فى تجربة واحدة هى العرض المسرحى ، ورغم ذلك قد يختلفان تماماً فى تفسير معنى ودلالة هذه التجربة، وفى هذا السياق يصبح الوعى المشترك بدلالة الأداء المسرحى أهم بكثير من مجرد اللقاء الجسدى بين الممثل والجمهور ، بل إن الوعى بدلالة الأداء المسرحى لا يشترط وجود الجمهور على الإطلاق ، فهو وعى ينبع من فعل التمثيل ذاته الذى يتحول فيه المؤدى إلى ممثل ومتفرج فى آن واحد .

أما المشكلة الثانية فهى أن وجود الجمهور فى حد ذاته لا يستطيع وحده أن يحول حدثاً حقيقياً إلى حدث مسرحى ، وإلا لتحولت كل حوادث الطريق إلى أحداث مسرحية . إن ما يفرق الأحداث الواقعية عن الحدث المسرحى هو عنصر الأداء التمثيلى المقصود . فضحايا الحوادث الذين يتجمهر الناس حولهم لا يمثلون ، أما الممثلون فيعلنون صراحة وفعلاً أن الأحداث التى يشخصونها هى أحداث « يمكن » أن تحدث ، أى أحداثاً ممكنة تجمع بين الحقيقة والخيال فى آن واحد . ووفق هذا يصبح الممثل هو المسئول عن إنشاء الحدث المسرحى بينما يتولى الجمهور مهمة تقييمه وقياس صحة المعانى والفرضيات التى يراها فيها فى إطار الثقافة ككل .

وتقودنا المشكلة الثانية مباشرة إلى الثالثة وهى مشكلة تعريف « الجمهور»

لقد كان بريخت يعتقد أن وظيفة المسرح هى توعية الجماهير فكرياً فى إطار أيديولوجية معينة حتى يدفعهم من خلال هذا إلى الفعل السياسى خارج المسرح - أى أن وظيفة الأداء المسرحى هى تحويل المشاهدين إلى مؤدين على مسرح الحياة ينشدون فعل التغيير ويسعون إلى تحقيقه . وقد يرى البعض أن هذه الرأى يمثل نظرة ماركسية ضيقة ، لكنه فى الحقيقة يحمل دلالات أشمل تتخطى النظرية الماركسية ، وتتضح هذه الدلالات حين نطرح الفكرة فى سياق العروض الإحتفالية التى تحدث عنها جان جاك روسو . فقد قال روسو أن معيار نجاح هذه العروض هو قدرتها على تحويل الحاضرين جميعاً إلى مؤدين مشاركين بحيث يصبح الجمهور هو العرض . وهذا يعنى أن الممثل حين ينجح فى أداء مهمته يحول الجمهور من مشاهد سلبى إلى مشارك إيجابى فى إنشاء دلالة الحدث المسرحى ، فالأداء الجيد يجعل المتفرج يشعر وكأنه فى قلب الأحداث المعروضة أمامه ويدفعه إلى الاشتباك الجدلى مع العرض وجودياً ومعرفياً ، وبهذا ينهار الحاجز الفاصل بين خشبة المسرح وبين الصالة ، وبين الممثل والمتفرج . وخلاصة القول أن الحدث المسرحى الحقيقى يشترط أن يفقد المتفرج وعيه بأنه مجرد متفرج وأن يشعر بأنه فاعل مشارك فى العرض رغم سلبيته الجسدية ومكانه فى الصالة . فعملية التحول التى يمر بها الممثل حتى يتمكن من الدخول فى الشخصية المسرحية ينبغى أن تتكرر فى عملية مماثلة فى حالة المتفرج وإلا فشل العرض تماماً .

وتمثل عملية دخول المتفرج إلى عالم العرض عملية عبور على مستوى الإدراك من منطقة الوعى التى تتصل بالعالم خارج المسرح إلى منطقة الوعى التى تتصل بالعرض المسرحى - (ويمكننا أن نطلق على مرحلة العبور هذه عبارة مرحلة) « ضبط الموجات (turing- in) » . ولقد وجدت من خبرتى أن هذه المرحلة تستغرق فى العادة حوالى عشرين دقيقة يصبح المتفرج بعدها

جاهزاً لاستقبال وفك شفرة الإشارات العلامية المرسلة من خشبة المسرح . وبالمثل ، يستغرق العبور من عالم المسرحية إلى العالم الواقعى الاعتيادى وقتا طويلاً . فالمسرحية لا تنتهى بالنسبة لنا بمجرد إنزال الستار ، بل قد تبقى معنا لساعات طويلة بعد انتهاء العرض ، بل وقد تأسرنا بعض العروض المتميزة أياماً طويلة بعد انتهائها وتلون وعينا بالعالم فى صور متباينة .

إن الجمهور - كما ذكرنا من قبل - لا يمثل شرطاً مسبقاً لتحقق العرض المسرحى . لكنه - رغم ذلك - يمثل قناة التوصيل الوحيدة بين الإبداع المسرحى وبين الثقافة والحضارة الإنسانية . فالجمهور هو الوسيط الوحيد الذى يمكنه تحويل الممكن إلى الكائن ، وتحويل العوالم البديلة الممكنة التى يطرحها الفنان إلى واقع فحين يقتنع الجمهور بمصداقية العرض المسرحى ، فسوف يبث معانيه ورسائله إلى الوعى الثقافى العام بصورة مؤثرة . أما إذا لم يقتنع أو يفهم فسوف تضيع معانى العرض ورسالاته فى فوضى من اللبس ويصبح ضرباً من « الشوشرة » . لكن هذا لا يعنى أن الفنان عليه أن يركن إلى السائد والمقبول ، فالفنان يستطيع أن يدرب الجمهور وأن يعلمهم تفسير شفرة العلامات المرسلة إليهم . وقد يستغرق هذا وقتاً ، وقد يفضى فى المدى القصير إلـى تعديل ضبط موجات الاستقبال ، وقد يفضى فى المدى البعيد إلى تطوير الثقافة برمتها .

وقد أدرك بن جونسون الفجوة الطبيعية بين إهتمامات المسرحيين وإهتمامات المتفرجين فوضع فى صدر مسرحيته « مولد القديس بارثولوميو» وصفاً تفصيلياً لواجبات كل من الطرفين جاء فيه : « بنود الإتفاقية المزمعة بين المتفرجين والمستمعين المتواجدين فى مسرح الأمل (Hope) الواقع فى منطقة ضفة النهر (Bankside) فى مقاطعة سارى من ناحية وبين مؤلف

مسرحية مولد القديس بارثولوميو المتواجد فى نفس المكان المذكور أعلى من نفس المقاطعة المذكورة أعلى من الناحية الأخرى .

تنص هذه الإتفاقية التى صدق عليها الطرفان المذكوران أعلى وأقسما على احترامها على أن يلزم الطرف الأول - أى المتفرجين والمستمعين أماكنهم لمدة ساعتين ونصف أو أكثر بقليل ، على أن يعد الطرف الثانى بتقديم مسرحية من خلالنا نحن الممثلين تمتعهم وترضيهم ، واسم هذه المسرحية : مولد القديس بارثولوميو . . . »[٤]

ورغم روح السخرية التى تشيع فى هذه الإفتتاحية فلا يمكن لأحد أن ينكر أن أى عرض جماهيرى عام يتضمن اتفاقاً أى عقداً ضمنياً بين العارضين والجمهور ينص على قبول العارضين لمهمة إقناع الجمهور وعلى إستعداد الجمهور لمشاهدة العرض بهدف المتعة والترفيه . لكن هذا العقد أو أى عقد على الإطلاق لا يمكن أن ينص على ضرورة التواصل أو أن يلزم الطرفين بأن يفهم كل منهما الآخر إذا انتفت الظروف الملائمة لتحقيق الاتصال . فالمؤدى مهما وعد ومهما بذل من جهد لا يستطيع أن يضمن تحقيق المتعة للمتفرج ، والرغبة فى التواصل لدى الطرفين مهما عظمت لا تضمن حدوث هذا التواصل .

وفى رواية دون كيخوته ، يتناول سيرفانتيس[٥] ، وكان معاصراً لبن جونسون ، صعوبة ضمان المتعة والتواصل بروح الفكاهة المرحة والسخرية الصحية . ففى أحد فصول الرواية ترى دون كيخوته يشاهد أحد عروض العرائس ويصل به السخط عليه إلى حد مهاجمة العرائس بسيفه ، وتفشل كل المحاولات لإقناعه بأن من أثاروا غضبه ليسوا سوى مخلوقات وهمية وشخصيات خيالية . ويعد هذا الفشل فى فهم الطبيعة الخيالية للعرض

فشلاً على المستوى الظواهرى فقط ، أى فشلاً فى تفسير الظاهرة وإدراك أن العرائس ليست سوى أدوات لإبراز وتجسيد الحبكة . لكن المنظور الأخلاقى يبرر غضب دون كيخوته وتدخله فى العرض ، فالأخلاق لا تعترف بالفصل بين الفعل وأداة الفعل ، ومن هذا المنظور تصبح العرائس والأحداث التى تجسدها شيئاً واحداً . ويعرى غضب دون كيخوته هنا أحد المظاهر العبثية الغريبة فى العرض المسرحى . فالجمهور فى العرض المسرحى يجلس فى هدوء ويشاهد جرائم القتل والخيانة دون أن يهب لنجدة المظلومين أو لمنع الجرائم ، بل على العكس يستمتع بها ، وقد كان هذا هو السبب الرئيسى الذى جعل أوغسطين يتشكك فى الجدوى الأخلاقية للمسرح كما كان السبب أيضاً فى الدفاع عنه من وجهة النظر الأخلاقية [٦] .

إن دون كيخوته يجسد هنا بمعنى آخر المتفرج المثالى كما تصوره جان جاك روسو - أى المتفرج الذى يتحول إلى الموضوع الحقيقى للعرض ، فالقارىء لهذا المشهد لا ينشغل بالعرض العرائسى بل ينصرف تماماً إلى الاهتمام بإستجابة دون كيخوته للعرض ، وهذا ما يحدث أيضاً فى رواية توم جونز لهنرى فيلدنج [٧] حين يصف المؤلف عرضاً لمسرحية هاملت يقوم فيه بدور البطولة الممثل جاريك الذى اشتهر فى القرن الثامن عشر . فالقارىء هنا لا ينشغل بالعرض الموصوف ولكن بانفعالات الشخصية التى تشاهده . ويكشف هذان المثالان عن وعى كل من سرفانتيس وفيلدنج (الذى كتب للمسرح أيضاً) بالفجوة التى تفصل بين المتفرجين وبين الممثلين على المسرح، وبأن الطرفين لا تربطهما علاقة ضرورية حتمية يمكننا أن ننشىء على أساسها تعريفاً مقنعاً للأداء المسرحى .

وتمثل استجابة دون كيخوته فى هذا المشهد من الرواية ما أسماه شيللر

لأبحاث المسرح » فى باريس قبل عشر سنوات ، وبمعنى من المعانى ، فإن عرض هذه الحكاية الصوفية قد استغرق عشر سنوات كى يكتمل ، وهو يبدو جديراً بهذا الإنتظار الطويل . إن « اجتماع الطير » قد أنضج وأوضح على نحو رائع كثيراً من الأفكار التى كان بروك يسعى لاقتناصها على طول السنين.. » .

والسؤال بالنسبة للمسرح الثالث هو : كيف يستطيع الممثل العضوى (أى الممثل الذى يجب أن يبدع مادته الخاصة) أن يبقى هو نسيجه الخاص، ويشكِّل -فى ذات الوقت - النتائج فى علامات موضوعية ، فى حين أن منابعها هى ذاته الخاصة ؟ هذا جوهر الفن الجديد ، والحرفة الجديدة عند الممثل المبدع ، وبالنسبة لهذا الممثل الجديد فى المسرح الثالث ثمة علامات قليلة - حتى الآن - على الطريق ، فكل جماعة مضطرة لأنه تقوم ببحثها الخاص . وهى مهمة بطولية ، ويقول باربا إن هؤلاء فقط الذين تدفعهم رغبة لاتقهر فى الإبداع هم وحدهم القادرون على قهر ذلك القصور الذى ترضيه النتائج السطحية ، ويقول : « إن مهنتنا تعطينا إمكانية أن نغيرِّ أنفسنا ، وبالتالى نغير المجتمع ، لا أعنى أننا نفكر فى إنفاذ المجتمع عن طريق المسرح ، فليس لدينا إدعاءات حول إسقاط الأقنعة عن وجوه الآخرين ، فما يعنينا هو أن نسقط الأقنعة عن أنفسنا ، وفى عملنا ، ثمة بعض التيمات الرئيسة التى تجبهنا دائماً لأنها بالغة الأهمية ، يمكنك أن تسميها جروحاً أو عصاباً قهرياً يتطلب منا الحفر فيه دائماً ، وهذا ما يعطى العمل الفنى ، والأعمال التالية عليه ، التماسك الأصلى الحيوى . وواضح

أن الأسئلة التى نسعى لإلقاء بعض الضوء عليها تستثير صدى ، وصلة قرابة ، عند أناس معينين ، وليس عند كل الناس . وأفضل ما يمكننا عمله هو أن نحلل ميسم الحقيقة الخاصة بنا ، ثم نقيم على الخشبة مواجهة بين الحقيقة وبين خبراتنا . هذا اللون من المواجهة يتضمن التغيير . التغيير فى أنفسنا .. » .

وسيتساءل الكثيرون عما إذا كان بوسع ممثل ، أو فرقة ممثلين ، أن تغير المجتمع . إن بسكاتور قد أخفق فى أن يحول دون صعود هتلر والرايخ الثالث . فالناس لا يمكن أن يتغيروا بسبب المستوى الثقافى أو العقلى . على أن التوجه نحو الإنفعالات - كما كان بريخت يعرف أيضاً - ليس هو الجواب . إن مرتادى المسرح غالباً مايكون دافعهم هو أداء ممثل معين لدور معين . وسيعمدون إلى مقارنة أدائه بأداء ممثل آخر ، ولكن حياة أى إنسان لن تتغير . فالإتجاهات والتحيزات عميقة الجذور ستبقى عميقة الجذور ، إذن ما الذى يتحدث عنه أشخاص مثل بروك وباربا وجروتوفسكى وآخرون ؟ وما هو هذا الشيء الذى يبحثون عنه ؟

هى تلك اللحظة التى يواجه فيها الممثل - كشخص وكمؤدٍ ، لأن هذين الجانبين لا ينفصلان فى مثل هذا الشكل من المسرح - المتفرج . ويلاحظ بيتر بروك (فى مقابلة تليفزيونية مع هيئة الإذاعة البريطانية) « إن المسرح لا يفعل بالنسبة للتواصل ما تفعله الصحافة ، فحين يكون المسرح صادقاً ، ثمة « لحظة من الحقيقة » ، وحين يحدث هذا ، يحدث تغير فى الإدراك . فكل منا ، ولمعظم الوقت ، يعمى عن رؤية الحقيقة ، ولكن حين يتم إدراك الحياة - أو جانب من الحياة - على نحو أكثر قوة ، فإن هناك

غذاءً حقيقياً للروح ، وأنا شخصياً بحاجة لهذا ، وحين يحدث فى المسرح ، فإن الصمت الظاهرى للتركيز يتحول إلى صمت مفعم بالحياة ، إنها لحظة خارقة من الجمال والنعمة فى المسرح . حين يحدث هذا ، فإن ثمة تغيراً فى الإدراك ، وما يتم تلقيه هو من أجل الحياة . فى المسرح هناك إمكانية خاصة - لوقت قصير - لرؤية الحياة على نحو أوضح ، وهذا هو السبب فى أن جمهوراً شاحباً وعاجزاً وهزيلاً لا يحتمل أن يكون التربة التى تنبت مثل هذا .. » .

وسوف يؤكد إيوجينيو باربا أن مثل هذا النوع من المواجهة بين الممثل والمتفرج أميل لأن يحدث فى أى تجمع حميم بين الناس . لهذا يصر المسرح الثالث دائماً على قلة عدد الجمهور . فما يمكن أن يخبره أربعون أو ثمانون فرداً فى مساحة صغيرة لا يمكن أن يمتد إلى ثمانمائة فرد يملأون صالة عرض شاسعة ، وقال بعض النقاد إن هذا من شأنه أن يؤدى إلى قيام مسرح مقتصر على جماعة صغيرة، أى مسرح أقلية . ورد مثل هذه الجماعات ربما عبَّرت عنه أفضل تعبير الأم تريزا فى كالكوتا ، حين تحداها البعض بقلة عدد الذين يمكن أن تقدم لهم المساعدة ، فكانت تجيبهم بابتسامة : « إننى أفعل ما أستطيع ! . » ، فليست مهمة مسرح أودين أو «المختبر المسرحى البولندى » أو « مسرح واسيدا الصغير » أو أية جماعة أخرى من جماعات المسرح الثالث (وثمة مئات منها) أن تعرض عملها أمام جمهور ضخم ، كمن يعرض سلعته أمام أكبر عدد من المشترين . إنهم يعرضون لهؤلاء ، ومن أجل هؤلاء ، الذين يودون لقاءهم . وممثلو بروك - مثل ممثلى باربا - مستعدون لأن يقدموا عرضاً ، ليس موضوعاً فى

جدولهم ، أمام حفنة من الناس . إنهم يفعلون ما يستطيعون ، ويشجعون الجماعات الأخرى على أن تحذو حذوهم ، وأن يُعدوا أشكالهم الخاصة من المسرح لجماعاتهم . وقد يحدث فى وقتٍ ما - وبهدف البحث - أن يبدأوا فى العرض أمام جمهور أكبر ، لكن هذا ، لو حدث ، لن يكون داخل قيود برواز المسرح التقليدى ، بل فى أماكن أقرب لتلك الوهدة المحصبة التى يستخدمها بيتر شومان فى جلوفر ، أو ذلك المحجر خارج آديليد ، حيث لعب ممثلو بيتر بروك « اجتماع الطير » فى ١٩٨٠ .

ومثل جردجييف أو روى هارت لن يسمح باربا بقيام فاصل بين الخاص والعام أو المحترف . إن نوعية الشخص هى التى تحدد نوعية المؤدى ، وبنفس الطريقة ، خلال الرحلة داخل إفريقيا أكد بيتر بروك أهمية العمل الروتينى داخل المخيم لممثليه . قال : « إن كل شىء نفعله فى هذه الرحلة هو تدريب على رفع درجة الإدراك على كل مستويات الإدراك . كل شىء يفيد العمل ، وكل شىء حوله هو جزء من اختبار أكبر للوعى..» تماماً كما اختار كوبو ممثليه لا لقدراتهم المسرحية ، ولكن لخضائصهم الإنسانية (وقد أصبحوا ممثلين ممتازين من خلال العمل الذى قاموا به) ، هكذا يقول باربا : « إننا نلتقط ممثلينا لا لموهبتهم بل لقوتهم الداخلية ، وشهامتهم الواضحة ، ومثابرتهم . إننا نحاول أن نقيم مسرحاً يحس كل فرد أن له - أو لها - مكانه الخاص فى مجتمعنا الصغير . ويتحمل قدراً من المسؤولية عن المشروع كله ، من جوانبه الفيزيقية والتقنية والإدارية ، إلى الأعمال اليومية مثل الطهو والتنظيف .. » .

والإهتمام الأساسى فى « أودين » هو تمكين كل ممثل من أن يحصل على

الوقت الكافى والشروط الملائمة للقيام ببحثه الخاص . والتدريب لممثلى باربا ، وممثلى بروك ، ولكل المنتمين للمسرح الثالث دائم ومستمر ولاينتهى. والعمل يتم دون رحمة ، سواء من حيث مطالبه الجسدية والصوتية ، أو ضغوطه المستمرة على الكيان الإنفعالى والسيكولوجى للممثل . إن العملية الإبداعية لخلق المبدع العضوى - كما لاحظت مارثا جراهام - قاسية لا تعرف الرحمة .

كتب جون هيلبرن : « إن الممثل العضوى يستغرق سنوات كى يتطور ، والممثل المبدع على نحو كامل ، أى الذى يبدع من لا شىء ، مثل الرسام الذى يملأ لوحة فارغة ، لا أعتقد أن هذا الممثل المبدع على نحو كامل موجود فى الحقيقة . لهذا يعتقد بروك أنها منطقة حرجة وعصيبة للعمل . لم لا نحاول ؟ لكنك ستكون بحاجة لصبر أيوب .. » .

ولأن العمل ذو طبيعة عضوية ، فإن هذا يعنى أن تدريب الممثل يتغير مع السنين . واختبار باربا الوحيد هو قدر استعداد الممثل لأن يعطى فى سبيل ما يعتقده ويعلنه ، وهذا أمر لا يقل عن عملية يومية تؤدى إلى تحول الممثل فى إطار تحول الجماعة ككل . وكل ممثل بعد أن يقضى فى فرقة أودين أربع سنوات ، يتقاضى نفس الأجر ، وهو أجر يقل قليلاً عما يتقاضاه عامل غير ماهر فى الدانمارك .

وعلى الممثل أن يتعلم ألا يخاف من نفسه ، حتى يصبح الممثل شفافاً تجاه الممثلين الآخرين وتجاه الجمهور . هذه المشاركة فى أعمق خبراتهم عن طريق صور بالغة القوة ، تتشكل وتتناغم بفعل تكنيك حى ، هو ما يجعل

« مسرح أودين » على هذا القدر من القوة ، كما يتمثل فى أعمالهم مثل « مين فارس هَسْ Min Fars Has » .

يكتب داج همر شولد فى يومياته : « الآن ، وقد قهرت مخاوف من الآخرين ، ومن نفسى ، ومن الظلمة الكامنة ، على حدود غير المسموع به ، هنا ينتهى ما هو معروف ، ولكن من مصدر فيها وراء هذا ، ثمة شىء يملأ وجودى بإمكاناته ، على الحدود .. » .

وهناك أخطار بطبيعة الحال ، ولا يجب الإقلال منها ، فالعملية الإبداعية تقتضى ضحايا كثيرين ، وما أكثر من يخفقون على الطريق . فجماعة مثل « المسرح المفتوح » قد تقرر أنها وصلت إلى طريق مسدود ، ومن ثم تتوقف عن الوجود . وثمة خطر آخر يتمثل فى أن تبلغ الفرقة درجة من الإنطواء تجعلها تتوقف تماماً عن العمل ، وهذا ما حدث للرسام مارك روثكو . هل هذا الخطر كامن فى كل ألوان الفن المنطوى على ذاته ؟ إن المسرح الأول لديه دائماً المثيرات المتمثلة فى الكتاب الجدد الذين يرفدونه بأفكار جديدة ، والمطالبة بأساليب جديدة فى التمثيل أو الإخراج ، ومواجهة تحديات جديدة . ولأن المسرح الأول مفتوح فى الهواء الطلق فهو قادر على الإستجابة للبذور التى تحملها الريح ، ولكن كيف يمكن لجماعة محكمة الإغلاق على ذاتها أن تكون مفتوحة ؟ ، ربما كان الوعى بهذا الخطر هو الذى أدى بجماعات مثل « مسرح أودين » و « مسرح روى هارت » و « جماعة الأداء » وسواها إلى أن تنقسم من داخلها وأن تنمى عائلات فنية داخل الوحدة الكبيرة . وأن ترسل ممثليها للعمل فى مختلف أنحاء العالم ،

كى يتمثلوا أفكاراً ومؤثرات أخرى ، ثم يعودوا كى يتقاسموا مع الآخرين ثمار ما حصدوا . وعلى هذا النحو تحمل الريح بذور المسرح الثالث . فى ١٩٨٠ ، وبعد عشر سنوات من العمل معاً ، سرَّح بيتر بروك ممثليه ، ليستعيدهم بعد عامين ، ويصحبهم إلى الهند للعمل فى مشروع جديد .

فى سنواته الأولى ، بدا « مسرح أودين » كأنه فرع بعيد لمختبر المسرح البولندى ، لكنه ، تدريجاً ، أصبح نموذجاً تحتذيه الجماعات الأخرى المشابهة فى كل أنحاء الدنيا ، والتى يرتبط مسرح أودين بها بأوثق رباط. فى ١٩٧٦ نظم باربا -فى « مسرح الأمم » فى بلجراد - مؤتمراً دولياً لكل ممثلى المسرح الثالث . قلة منهم كانوا معروفين ، وقلة منهم كانوا محترفين ، أو ينتمون إلى نقابات ، غير أنهم ليسوا هواة . وكان يومهم كله مليئاً بالتدريب والبحث والقيام بالبروفات ، وكانت مثل هذه الجماعات قائمة فى كل أنحاء أوروبا ، وفى أمريكا الشمالية والجنوبية ، وفى أستراليا ، وفى اليابان مثل « مسرح واسيدا الصغير » فى طوكيو الذى أسسه تاداشى سوزوكى فى ١٩٦٥ ، ويجتمع أعضاء فرقته أربع ليالٍ من كل أسبوع للمشاركة فى سلاسل من التدريبات القاسية والمجهدة يعدها سوزوكى ، ونادراً ما يقدمون عروضاً ، وجمهورهم دائماً قليل ، وكل عام يقضون شهرين فى تدريبات مكثفة ثم يقدمون عرضهم مرة واحدة ، رغم ذلك فإن للفرقة تأثيراً كبيراً فى اليابان وخارجها.

إذن ، فى أنحاء مختلفة من العالم تسعى جماعات مماثلة لأن يكون لها حضور فى بيئاتها ومجتمعاتها عن طريق وسيط المسرح . وأحياناً ما يُوَجه

إليهم السؤال - كما حدث لمسرح أودين فى سنواته الأولى ، وللمختبر المسرحى فى بولندا - : ما جدوى مسرحكم ؟ ، لكن المسرح - يقول باربا - ليس هو المنتج النهائى فقط ، إنه يخلق علاقات بين الناس ، لهذا يفضل مسرح أودين أن يبقى فى مكان بعينه لفترة من الزمن ، يقيم الورش للناس ويعقد معهم اللقاءات ، وليس كثيراً أن يتم ميلاد مسرح جديد - كما يقول جروتوفسكى - لكن الأحرى أن المواقف الأخرى تبدأ فى أن تتحول لمسرح .

وكلٌ من الشخصيات العظيمة فى مسرح القرن العشرين : ستانسلافسكى ، ميرهولد ، كريج ، أبيا ، كوبو ، جروتوفسكى ، بروك كان عليه أن يضع نفسه خارج النظام ، وأن يخوض معركته - كما يقول باربا - من أجل خلق مسرح يلبى حاجاته الشخصية - لا حاجاته الخاصة- والتى هى ، فى زمنه ، غير معترف بها ، ولا يمكن الإعتراف بها .

وما بدأه جروتوفسكى فى حجرة صغيرة فى أوبول فى الستينيات أصبح اليوم ظاهراً فى كل أنحاء الدنيا . كما أن هناك فى الكنيسة المسيحية ما أسماه دكتور إليك فيدلر « ما وراء الكنيسة » يعنى تلك الجماعات الصغيرة ، غير المعلن عنها ، التى تعيش وتعمل على الحافة ، كذلك فإن فى رحم مسرح القرن التاسع عشر الذى ما يزال - على نحو أوديبى - يسيطر على أوروبا بالذات ، تنمو وتأخذ مكانها وتتكاثر مثل الفطر جماعات ما وراء المسرح فى المسرح الثالث .

فى١٩٧٤ ، ذهبت فرقة أودين لتعيش عدة شهور فى كاربينانو ، وهى

قرية صغيرة تعيش فى عزلة ثقافية جنوبى إيطاليا ، وذات مساء - بعد أن كانوا قد قضوا فى القرية حوالى الشهر - خرجوا لزيارة بعض أصدقائهم ومعهم آلاتهم الموسيقية . وراح بعض الناس يتبعونهم بدافع الفضول . يحكى باربا : « وفجأة ، وجدنا أنفسنا فى ميدان ، محاطين بالناس الذين يتوقعون منا أن نفعل شيئاً .. ، ومن ثم راحوا يغنون ويؤدون بعض الأغنيات من فولكلور اسكندنافيا ، كما قدموا بعض تدريباتهم الصوتية ، وفى النهاية قال لهم الناس : « والآن ، عليكم أن تستمعوا لأغانينا .. » ، وراحوا يشاركون ممثلى مسرح أودين فى تأدية أغنياتهم التقليدية عن العمل والحب والميلاد والموت .

عن هذه الحادثة تطورت فكرة مسرح المقايضة . يلاحظ باربا « إن الناس بدوا كمن دبَّت فيهم الحياة نتيجة رغبتهم فى أن يقدموا أنفسهم لنا.. » ، وقاد هذا فرقة أودين إلى استكشاف كل منطقة عروض المهرجين والعروض الساخرة ومسرح الشارع . وبدل أن يتقاضوا مقابل عروضهم، أصبحوا يقايضونهم : تسرية مقابل تسرية . وهكذا انقلبت الأدوار التقليدية : الممثلون بعد أن يمثلوا يصبحون مشاهدين ، والمشاهدون يصبحون مؤدين .

وحـدث فى كاربينـانـو يـومـاً أن استوقفـت الممثليـن فـلاحـة عجـوز وسألتهم: « من أنتم ؟ » ، واستوقفهم السؤال لفترة ، « فالممثلون » عند هذه الفلاحة العجوز هم ممثلو التليفزيون والسينما ، وهم ليسوا كذلك . وهكذا سأل كلٌّ منهم نفسه : « هل نحن ممثلون حقاً ؟ » ، فى هولتبرو وكل

الأماكن التى قدموا فيها عروضهم من قبل ، جاء جمهور ليراهم ، أما هنا ، فى قرية إيطالية منعزلة ، فمن يكونون ؟ يقول باربا : « إن المرء يمكن له أن يعمل عدة سنوات وراء باب مغلق ، مكتوب عليه كلمة « مسرح » ، وكل ما تفعله بحاجة إلى معنى كى يكون مبرراً ، ولكن .. ماذا يحدث لو تقوَّض الباب والكلمة المكتوبة عليه ؟ .. » .

كان هذا السؤال هو ما قادهم - مثل بروك وممثليه - لطرح السؤال الجوهرى من جديد : ما هو المسرح ؟

(١٨) الجبل ذو الكهوف الكثيرة : بيتر بروك والفريد وولفسون وروى هارت.

قال بيتر بروك ونحن فى تاكسى يعود بنا من مطار لندن : « واضح أننى أعتقد أن الحالة المسرحية الراهنة ليست حالة صحية . ولا أعتقد ، حتى أنها واعدة . أحداث مفردة تومض هنا وهناك ، مدارس مختلفة فى المسرح تأتى وتمضى ، كاتب مسرح جديد يظهر ، لكننى لا أرى أملًا كبيراً فى أيٍ من هذه الأحداث ، لأننى لا أعتقد أنها ستبدأ الإشتباك مع المشاكل الأساسية . كيف نجعل المسرح ضرورياً ضرورة مطلقة للناس مثل الطعام والجنس ؟ ، شيئاً هو ضرورة عضوية بسيطة - كما اعتاد المسرح أن يكون ، وكما لا يزال فى مجتمعات معينة . إن وهم التصديق ضرورة . إنها هذه الخاصية ، المفتقدة فى مجتمعاتنا الغربية الصناعية ، هى ما أبحث عنه .. » .

من أجل هذه الغاية ، شكل بيتر بروك فرقته الخاصة من ممثلين ذوى جنسيات مختلفة فى باريس ، ١٩٧٠ ، باسم « المركز الدولى لأبحاث المسرح » ، مباشرة عقب النجاح المذهل الذى حققه عرض « حلم منتصف ليلة صيف » الذى أخرجه لفرقة « الرويال شكسبير » ، كان يقترب من الخمسين ، وفى أوج شهرته ، وأدار ظهره للمسرح التجارى والمدعوم ، من

أجل أن يركز جهوده فى برنامج بحث منهجى ، وبمساعدة الشاعر الإنجليزى تيد هيوز ، أبدع لغة جديدة هى « الأورجاست » ، ومسرحية بذات الإسم قدمها ممثلوه فى مهرجان شيراز فى ١٩٧١ . وعند الكثيرين ممن شهدوا عرض « أورجاست » فى برسبوليس ، مثل ناقد الموسيقى آندرو بورتر ، فقد كان تجربة لا تنسى : « إن متفرج المسرح الذى غاص عميقاً فى « أورجاست » قد اجتاز دائرة النار ، ولا يمكن أن يعود هو نفسه مرة أخرى .. » ، أما آرفنج واردل فقد كتب فى « التايمز » إنها كانت بداية شىء ليس جديداً على بروك فقط ، بل لا شىء يوازيه فى تاريخ المسرح : أن تبدع شكلاً من المسرح مفهوماً لأى إنسان على وجه الأرض .

لكن بروك لم يكن راضياً عن النتيجة التى رآها ضيقة ومحدودة ، فالمسرح ، كما يقول ، يجب أن يحتوى الجاد والكوميدى ، الروحى والداعر، وأن يكون نخبوياً وشعبياً معاً . هكذا رجع بروك إلى عمل رائع من القرن الثانى عشر هو « اجتماع الطير » للشاعر الصوفى فريد الدين العطار ، فى محاولة لإبداع عمل مسرحى يكون مفهوماً لأى إنسان حيثما يعرض . وتروى القصيدة كيف اجتمعت كل طيور العالم ، المعروف منها وغير المعروف ، كى تناقش أمر الحج إلى رحاب سامرا ، مدينة الآله . ويقومون برحلة حجهم ،ويبلغون سامرا ، حيث يتحدون فى الإله ، وفى ختامها يكتب العطار : « أنت يا من شرعت تخطو فى طريق النمو الداخلى ، لا تقرأ كتابى فقط ككتاب شعرى ، أو كتاب فى السحر ، ولكن إقرأه بفهم وتدبر، لأن الإنسان يجب أن يبقى تواقاً إلى شىء ، لا يرضى عن نفسه ولا عن هذه الدنيا .. كتابى هدية للرجال المتميزين ونعمة للعوام .. » .

وفى ١٩٧٢ أنطلق بروك وجماعة من الممثلين (بينهم من لا يتحدث الإنجليزية على الإطلاق) ، وأسطول صغير من سيارات اللاندروفر ، وأطقمها ، وطاقم فيلم سينمائى ، ومراسل صحفى هو جون هيلبرن (الذى كتب عن هذه التجربة كتابة متألقة فى كتابه « اجتماع الطير ») وانطلقوا فى رحلة تكلفت ستين ألف دولار ، واستمرت ثلاثة شهور ونصف الشهر ، وحملتهم إلى ستة بلاد : الجزائر والنيجر ونيجيريا وبنين (داهومى سابقاً) وتوجو ومالى . ولم يكن لديهم برنامج محدد ، لكن بروك كان يأمل فى تطوير عرض خاص معتمداً على قصيدة صوفية .

ومثل جروتوفسكى مهتم بالسؤال : ما هو المسرح ؟ ما هى المسرحية ؟ من هو الممثل ؟ ما العلاقة بين هؤلاء جميعاً وما الشروط التى تخدم هذه العلاقة على نحو أفضل ؟ ، وهو يؤكد ، المرة بعد المرة ، الطبيعة الزائلة للمسرح ، كنقيض لمبدأ الريبرتوار فى الإعادة . إن المسرحية عند بروك ليست لها حقيقة سوى « الآن » .

فى كتابه « المساحة الفارغة » يطرح بروك السؤال : « بعد أن ينتهى العرض .. ماذا يبقى ؟ إن الفكاهة يمكن أن تنسى ، الإنفعالات القوية أيضاً يمكن أن تختفى ، والحجج الوجيهة تفقد الخيط الذى يربط بينها ، أما إذا سُخِّرت الإنفعالات والقضايا لخدمة رغبة الجمهور فى أن ينظر إلى نفسه بوضوح أكثر ، فسيبقى شىء ما يتوهج فى العقل ، سيترك الحدث فى الذاكرة خدشاً ، خطاً عريضاً ، نكهة ، أثراً ، رائحة ، صورة ما . إن الصورة المركزية فى المسرحية هى التى تبقى ، صورتها الظِّلية (السلويت) ، وإذا

كانت العناصر منسجمة على نحو سليم ، فإن هذه الصورة الظلية تبقى هى المعنى ، ويبقى هذا الشكل جوهر ما أرادت المسرحية أن تقول » .

وفى تشكيله فريقاً دولياً ، لم يكن بروك معنياً بعملية تطوير أسلوب تأليفى دولى لفن التمثيل . ما كان يهدف إليه ليس تبادل المهارات المسرحية، بل تبادل الخبرة الثقافية ، التى تُعد اللغة فاتحة لها . لهذا السبب كان بروك مهتماً باستكشاف لغة من النغمات والأصوات دون معنى تصورى . وقد مهد جروتوفسكى ، وآخرون ، هذا الطريق . لقد درب جروتوفسكى ممثليه على التعبير - عن طريق الحركة والأصوات - عن تلك النبضات التى تتأرجح على خط الحدود بين الحلم والواقع : « على الممثل أن يكون قادراً على بناء لغته السيكولوجية التحليلية من الأصوات والإيماءات ، بذات الطريقة التى يبنى بها الشاعر العظيم لغته من الكلمات .. » .

ونحن عادة ما نفكر فى الكلمات حسب سياقها الدلالى ومعناها القاموسى ، ولكن هناك أيضاً - كما أوضح تيد هيوز فى مقابلة مع توم ستوبارد - « وقع » الكلمة أو « نبرتها » ، وهو ما يصف سياق التعبير الذى يجب أن يتم داخله تفحص الكلمات المكتوبة من حيث معانيها الظاهرية أو القاموسية : « إن ما تسمعه من صوت شخص ما إنما ما هو موجود فى مركز الجذب فى وعيه تلك اللحظة ، وحين يكون العقل صافياً ، وتجربة اللحظة صادقة وصحيحة ، فإن مقطعاً واحداً بسيطاً يمكن أن ينقل ما تحويه مجلدات . إن الذى نجا من الموت بحاجة لأن يتنهد فقط ، فتحس بأن التنهيدة أصابتك كضربة مطرقة ، فى حين أن معلقاً قد يقضى شهراً يثرثر ، دون أن يصيبك أى شىء .. » .

وكان روبرت فروست يصف دائماً كيف يمكنك أن تصغى إلى زوجين يتشاجران فى البيت الذى يلى بيتك ، وتستطيع عن طريق إيقاع ونبرة ودرجة إرتفاع صوتيهما أن تعرف طبيعة الشجار بينهما وتطوره دون أن تسمع كلمة واحدة .

ويرى تيد هيوز أن لدى النوع الإنسانى وعياً مشترك بنبرة الصوت أو إيقاعه « وهى لغة تنتمى إلى مستويات دون تلك التى تظهر عندها الإختلافات والفروق .. » . كذلك كان يونج يرى أننا جميعاً نشارك ، على مستويات أعمق - فى لاشعور جمعى . ومسألة أن هذا المستوى يمكن تسجيله فى الصوت يوضحها لنا جون هيلبرن فى روايته لرحلة بروك فى إفريقيا ، خاصة فى هذا اللقاء الذى حدث بين ممثلى بروك وأفراد قبيلة تسمى « البيلوس » ، ما أن بدأ أفراد هذه القبيلة فى الغناء ، حتى هبَّت ليز سوادوس مؤلفة الموسيقى الأمريكية التى كانت تعمل مع الممثلين ، واقفة على أطراف أصابعها : « لقد عرفت أن صوت البيلوس مضى مباشرة إلى قلب كل شىء كانت تبحث عنه ، كانت نغمة واحدة ، صوت استمر طويلاً حتى لم نعد نعى ما إذا كان وراءه تعبير ما ، كان صوتاً نقياً خالصاً بسيطاً منطلقاً دون جهد ، كما لو أن المعنى الشامل لكل ما هو غامض وخفى وغير قابل للفهم عن الحياة . قد تبدَّى ، بطريقة ما ، لنا . من أين وكيف ؟ لا أعرف . لكنه كان موجوداً ، وكأنما اكتسب الصوت حياته الخاصة ، امتزج بالآخرين ، وبقى نابضاً متردداً ، وبدت الأصوات كما لو كانت غير إنسانية ، كانت تقع فيما وراء الفن ، فيما وراء الثقافة ، فيما وراء أى شىء عدا الأحلام .. كتب ليوناردو : « إن الموسيقى هى هيئة وشكل

ما هو غير مرئى .. » ، وقد استطاع « البيلوس » أن يقتنصوا ما هو غير مرئى ، وأن يمتلكوا السر .. » .

وعلى الفور رتب بروك لقاءً خاصاً بين ممثليه وهؤلاء البيلوس المدهشين ، وهم أبناء قبيلة مرتحلة ، يخجلون من الغرباء ، ويتسمون بقدر من الغموض حتى بالنسبة للإفريقيين ، وليس ثمة رباط لغوى ، فكيف يمكن للمثلين أن يقيموا جسراً معهم فى لقاء واحد ؟ لم تكن هناك سوى طريقة واحدة عبر الموسيقى ، فطلب بروك من ممثليه أن يغنوا أغنية ، لكن البيلوس لم يبالوا ، وظلوا ينظرون إلى صورهم بإعجاب فى مرايا صغيرة ، وحاول الممثلون بست أغانٍ ولم يحدث شىء ، حينذاك طلب بروك من ممثليه أن يؤدوا صوت « الآه » : « وامتد هذا الصوت الأساسى الواحد وتطور إلى آخر ما يمكنه من مدى ، وقد بدا هذا أمراً ميسوراً ، لكن الممثلين اشتغلوا على هذا الصوت الواحد لأسابيع وشهور ، وبدت هذه لحظة مروعة للحقيقة فى « أغاديس » ، وبدأت الجماعة تؤدى الصوت ، وظل البيلوس يواصلون التحديق فى مراياهم ، ولاحظت أن الممثلين بدوا مترددين ، وغير متأكدين من قدرتهم على الإستمرار ، لكن الصوت نما واستطال وامتد ، وعلى غير توقع ، رفع البيلوس وجوههم عن مراياهم للمرة الأولى ، ونبض الصوت واكتسب الحياة ، وأبعد البيلوس مراياهم وانضموا إلى الصوت . آه ، لقد بدا هذا شيئاً معجزًا ، وبدا كأن البيلوس يدفعون الصوت عنهم ، وكانوا يشيرون نحو السماء .

وحين بلغ الصوت مدى لا يمكن تخيله من الإرتفاع ، وبدا أنه ليس

بوسع أحد أن يغامر بالمزيد ، بدا الأمر كله مخيفاً على نحوٍ ما ، والتقى الجانبان فى صوت واحد ، وإنْ ظهر أن الجميع مبهوتون وخائفون من هذا الإكتشاف . وكتب تيد هيوز عن الأصوات التى تقع فيها وراء الكلمات الإنسانية ، والتى تدعو أكثر أرواحنا الداخلية عمقاً إلى الإنتباه .. أما الآن فقد بدأ البيلوس فى التبادل ، فغنوا أغانيهم ، وقالوا بذلك شيئاً ثميناً لبروك، فقد عرف أخيراً أنه على الطريق الصحيح فى بحثه عن لغة عالمية . ربما كنا نحن على بداية الطريق نحو الفهم ، لكن الأرواح تتخاطب هناك ، فى العوالم غير المرئية .. » .

أما موسيقى البيلوس فقد أوضحت أن اللغة العالمية يمكن أن تكون ببساطة نغمة واحدة تتردد مرات ومرات كثيرة . لكن النغمة الصحيحة يجب اكتشافها أولاً ، وكان البيلوس قادرين على تنويع الصوت وإثرائه وتغييره بطرق خفية، لكن القوة الكامنة وراء الصوت لا يمكن استدعاؤها قسراً .. « على نحوٍ ما ، كانت القوة تصنع ذاتها ، مع البيلوس كان كل شىء يتم دون مجهود حتى الصوت كان يبدو أنه قد اكتسب حياة رائعة خاصة به.. إننا كنا وراء « بساطتهم » هذه بسنوات .. » .

وقد تحدث بيتر بروك وليز سوادوس ، المؤلفة الموسيقية الأمريكية ، كلاهما ، عن إمكان وجود نغمة واحدة تكون هى المصدر ، هى أنقى جوهر ممكن . وهكذا قام معظم عمل الفريق على هذا الأساس : إن هناك صوتاً واحداً ، يمكن العثور عليه بطريقة ما ، يكون بوسعه أن يحتوى وأن ينقل شعورًا كاملاً ، وبطبيعة الحال فإن على الممثل أن يبلغ هذا الإنفعال

أولاً ، ثم أن يلتقط تلك الأنماط البدائية التى ترقد غافية فى اللاشعور الجمعى، نحو هذه الغاية توجه برنامج العمل الطويل ، والعمل على هذا المستوى يعنى أن صورة بصرية واحدة ، أو كلمة واحدة ، قد يثبت أنها معبرة أكثر من خطاب كامل .

فى « أشكال الموت والدخول » وهو عمل قمت به مع ممثلى « الخشبة الثانية » فى ١٩٧٠ ، واستغرق تسعة شهور ، كان ثمة مشهد يقول فيه الممثل ، هَيْول جونس ، كلمة واحدة . كان العمل تأملاً لفكرة الموت ، كل أشكال الموت ، موت الحب ، موت علاقة ، موت طموح ، إلى جانب الموت الفيزيقى بطبيعة الحال . إننا نموت مرات عديدة فى حياة واحدة . وأثناء إعداد العمل وقعت على سطور من كتاب كارل يونج « سبع مواعظ من الموتى » أصبحت هى التيمة التى يتكشف عنها العمل : « رجع الموتى من أورشليم حيث لم يجدوا ما يبحثون عنه . وفى الليل وقف الموتى حذاء الجدار وصاحوا : « نريد أن نعرف الرب . أين هو الرب ؟.. هل مات الرب ؟ .. » ، والآن ، الموتى يُعْولون لأنهم لم يكونوا كاملين .. » .

ويبدأ العمل بسلاسل من النعوش الخشبية ، فوق أحدها يرقد الممثل ، هيول جونس ، مقيداً بإحكام ، من الرأس إلى الكاحلين ، فى ستين قدماً من الشاش ، ومن داخل القبور تُسمع أصوات الموتى وهم يتنادون ، ويستخدم الممثلون أسماءهم الحقيقية : « دى . كافين . بول . هيول ! » ، ولدى سماع اسمه ينادى ينهض الشخص المكفن ، كمن أوقظ بعد نوم قرون ، ثم يبدأ النضال ، محاولاً تحطيم قيود الموت ، وكان الممثل مقيداً

بإحكام بحيث يبدو صراعه داخل الكفن حاداً ، وهو يصرخ فى رعب ويتنفس بصعوبة ويلهث من أجل الهواء ، ويسيل العرق من الشاش كنزيف من جرح مفتوح ، وأخيراً يتحرر ، ويحدِّق إلى أعلا بشدة ، كمن شق طريقه من داخل الأرض إلى سطحها حيث ضوء النهار ، ثم يبدأ فى إطلاق هذا الصوت : لِى - لِى - لِى ! » .

وما يزال رعب الدفن حياً جزءاً حقيقياً من التابو الخاص بالموت - ربما كان هو التابو الوحيد الباقى فى المجتمع الغربى ؟ ، وهنا إحساس الممثل بالتحرر من فوبيا الأماكن المغلقة التى يعنيها الموت (الموت الداخلى والموت الفيزيقى) ، إنه وعى المكان والحرية والتوهج ، يتجمع أخيراً فى صوت يصبح كلمة « النور Light » ، ومع النطق الأخير للصورة -الصوت - الكلمة يستدير الممثل نحو بقية النعوش ، ويرنح أغطيتها ، ويصيح بالكلمة ، ويظل يرددها ، كأنه البوق الذى يزعق فى الموتى يدعوهم ليوم النشور . وببطء ، من داخل كل نعش ، ينهض ممثل ، يحمل سُلماً صغيراً ، ويعلن على الخشبة بدء رحلة جديدة . وكان الممثلون - وهم يبدعون العمل - يعتقدون أن كل موت يؤدى إلى بعث جديد ، ورحلة جديدة واكتشاف جديد ، فالحياة رحلة عبر كثير من صور الموت .

فى هذا الصوت الواحد أراق الممثل كل زخم تجربة حياته الخاصة ، إن الصورة كانت شخصية بالنسبة له ، رغم ذلك يعاد اكتشافها فى كل أداء ، ذبذبات هذا الصوت الواحد ، المحمَّلة بكل بحث الممثل وخبرة حياته ، تنقل إلى المتفرج الذى له أذنان تسمعان ، شيئاً من الظلام الجوهرى

للموت، والإنبهار والعجب لخلاصه من هـذه التجربـة عن طريـق الميـلاد الجديد، البعث، ثم مشاركة خبرة الإنبعاث تلك مع هؤلاء الذين لم يُبعثوا بعد . فى هذا المشهد الواحد اكتسب الممثل : هيول جونس حق أن يقول هذه الكلمة الواحدة : « النور » .

وثمة كثيرون قد انزعجوا حين سمعوا – لأول مرة – الصوت ثمانى المقامات عند روى هارت ، أو الأصوات التى أبدعتها فرقته ، فمثل هذه الأصوات تنبذ كل « الهندسة الجميلة » التى تعلموها ، وقد يقولون عنها (خاصة النقاد) إنها ليست أصواتاً إنسانية . رغم ذلك ، قال روى هارت يوماً : « هؤلاء القادرون على أن يسمعوا دون خوف يعرفون أن هذه الأصوات التى تنبعث إنما هى تحت السيطرة الواعية » ، لذا فليس مدهشاً أن يقوم مؤلفو موسيقى مثل هينز وستوكها وزن وآخرون بكتابة أعمال لهذه الآلة المتفردة ، ولا أن يبدع بيتر ماكسويل ديفيز ، خصيصاً له ، موسيقى مسرحية « أغنيات لملك مجنون .. » .

فى أوائل الستينيات زار بيتر بروك استديو روى هارت فى لندن لأول مرة ، وكان متأثراً ومستثاراً بما وجد . وفى ١٩٦٦ عاد إليها مرتين ، ووصف ما رآه بأنه « ملىء بالقوة والأهمية .. » ، وكتب إلى السلطات لصالح الفرقة يطلب منحها اعتماداً لدعم أبحاثها ، كتب : « إن ما يقومون به يستحق التشجيع والدعم ، ولا شك أنه ذو أهمية وقيمة ، على المستويين الثقافى والتعليمى ، للمسرح الإنجليزى على وجه الإجمال ، فليست هناك فرق أخرى لها مثل هذا الطموح .. » ، كما صحب جروتوفسكى ليشهد

عملهم ، وفى ١٩٧٢ دعا جان لوى بارو - وهو نصير دائم لمسرح روى هارت - ممثلى روى هارت وممثلى بيتر بروك للمساهمة فى حدث يستغرق عشرة أيام ، نظمه « مسرح الأمم » فى باريس .

وقد نشأ مسرح روى هارت - ومقره الآن فى فرنسا - عن عمل الفريد وولفسون الذى ولد فى برلين فى ١٨٩٦ ، وفر من ألمانيا فى ١٩٣٨ ، ومات فى لندن فى ١٩٦٢ . كان يعتقد أن الصوت هو التعبير المسموع عن الوجود الداخلى للإنسان ، ومن ثم فقد كرس حياته لمحاولة إكتشاف الأسباب التى تجعل أصوات معظم الناس مقيدَّة ، رتيبة ، معوَّقة . وخلال بحثه تعلم أن الصوت ليس نتاج أى جهاز تشريحى بمفرده ، لكنه التعبير عن الشخصية فى كُليتها . وقد أثبت خلال عملية مع مجموعات بالغة التنوع من الناس أن الصوت الإنسانى لا يقيدِّه سوى المشاكل السيكولوجية للفرد، وأنه - بالتالى - أحد الطرق التى يمكن أن تؤدى لتطور الإنسان فى شتى جوانبه . وقد أدى عمله مع المغنين والممثلين والناس العاديين إلى زيادة فى المدى الصوتى ، بصرف النظر عن الجنس ، من مقامين إلى ثمانية مقامات ، وأحياناً تسعة . وقد عرض نتائجه هذه على الجمهور الذى ذهل وأبدى إندهاشاً شديدًا لها ، وكان بين هذا الجمهور عدد من الشخصيات البارزة والشهيرة مثل الدوس هكسلى ، وسير جوليان هكسلى ، والناقد الموسيقى وايلاند يونج ، وجورج ستايز وجون كيج ، وفى ١٩٧٩ اعترف جروتوفسكى ، علناً ، بديْنه لعمل وولفسون .

ونظراً للإقتناع السائد بأن تكوين الصوت إنما يعتمد على الحبال

الصوتية ، وأن المغنين الذين يمتلكون مدى واسعاً للصوت ، فإنما ذلك نتيجة لون من النمو الإستثنائى وغير العادى ، فقد أُجرى تحليل لصوت جين جونسون ، وهى واحدة من أكثر تلامذة وولسفون موهبة ، بالإضافة لروى هارت ، فى ١٩٥٦ ، فى معهد زيوريخ لأمراض الحنجرة ، كشف عن مدى صوتى يبلغ خمس مقامات وست درجات ، كما أثبتت مختلف الإختبارات بأشعة إكس ، والفيلم ذى السرعة العالية والستروبوسكوب أو جهاز قياس سرعة التردد ، أن الحنجرة لا تتأثر بالأصوات الناتجة عن الجهير (الباس) من الدرجة حـ إلى هـ ٤ ، بل على العكس ، كانت سليمة وعادية تماماً . ومن المهم أن نؤكد هذا لأن كثيرين - من بينهم نقاد مسرحيون - غالباً ما يتهمون روى هارت - عن خطأ - بأنه يدمر أصوات ممثليه ، لكن الحقيقة على العكس تماماً ، إنه يحررها .

وما وجده وولفسون أن أصواتاً كثيرة لا تصدر عن الحنجرة فقط ، بل عن أجزاء كثيرة مختلفة من الجسم ، من مراكز الطاقة فى الدماغ والصدر والمعدة ، وأنها ترن أو يترجع صداها خلال الجسم ، تلك المراكز أسماها جروتوفسكى « المرنانات أو آلات الرنين resonators » ويخيَّل للسامع أن الممثل يتحدث بأجزاء مختلفة من جسمه ، وقد حدد جروتوفسكى حوالى العشرين من هذه المراكز ، وهو مقتنع بأن ثمة مراكز أخرى تنتظر الإكتشاف . وهكذا ، فإن ما كان يعرفه رهبان التبت وبعض قبائل إفريقيا منذ قرون يكتشفه الغرب فى القرن العشرين .

كتب الفريد وولفسون أن مدى الصوت الإنسانى يمكن أن يمتد لأكثر

من سبعة مقامات ، بل تسعة ، وبالتالى فإن هذه الإمكانية تثبت أن تحديده بمقام واحد متخصص هو أمر زائف . بعبارة أخرى : يوجد فى الصوت الإنسانى تكوين مشترك يجعل من الممكن أن ما يسمى « السوبرانو » أو «الكونترالتو » أو « التينور » أو « الباريتون » أو « الباس » موجود عند كل إنسان ، سواء كان طفلاً ، ذكرًا أو أنثى . تكتب ماريا جوتر : « كان يعتقد أنك حين تجد الصوت ، وتشتغل عليه ، وترعاه ، وترفعه من أعماقك ، وتخرجه من أحشائك ، فإن هذا سيؤدى به لأن يصبح شيئاً مثل الكائن الإنسانى .. » . لقد كانت هذه الرابطة بين الصوت والنمو النفسى للفرد ربما هى ما ميزت أهم اكتشافات وولفسون . على نحو مماثل ، تتحدث آن هولبرين ، صاحبة « ورشة الراقصين » فى سان فرانسيسكو عن الروابط بين الحركة والنمو النفسى للمؤدى : « أياً ما كانت العوائق الإنفعالية أو الفيزيقية أو العقلية التى تحيط بنا فى حياتنا الشخصية ، فسنجدها هى ذاتها التى تكف تعبيرنا الخلاق الكامل . لهذا السبب فنحن بحاجة لأن نتحرر من عوائقنا الإنفعالية كى نحقق إمكاناتنا الإبداعية الإنسانية تحققاً كاملاً ، بمعنى أن نصبح قادرين على التطور الفعال كمؤدين ومبدعين ، كذلك المشاركة المشبعة فى حيواتنا . إننى أنظر للعوائق الإنفعالية باعتبارها مدمرة للتطور الفنى والتطور الشخصى على السواء .. » .

يقول بيتر بروك : « الصوت مثل جبل ذى كهوف ، ادخل كل الكهوف المختلفة التى تجدها فيه .. » . فى هذا السياق تبدو أهمية العمل البحثى لكلٍ من الفريد وولفسون وروى هارت . فقد أوضحا أنه بإطلاق التوترات

السيكلوجية ، واستخدام كل مراكز الرنين الموجودة فى الجسم الإنسانى ، يمكن تسجيل مدى أكثر ثراءً وامتلاءً للصوت والإنفعال ، وبإطلاق الصوت الأَوَلِّى - كما اكتشف ممثلو بيتر بروك فى باريس - نصل إلى تحرير الطاقة النفسية . كما كتب الناقد المسرحى الإنجليزى هربرت كريتز يمر عن عرض « عابدات باخوس » لمسرح روى هارت : « إنهم ليسوا ممثلين فى مسرحية ، يدعون متفرجيهم لأن يفقدوا أنفسهم فى رواية ما ، لكنهم أناس يسعون إلى إطلاق توتراتهم - وتوتراتنا - عن طريق الصوت ، أما التأثير والاستبصار فشىء مذهل . لم يسبق لى أبدًا أن شهدت ممثلين يعطون من أنفسهم على هذا النحو .. » .

وعلى مستوى فلسفى يعتقد روى هارت أن معظم الناس يعيشون حياة قياسها مقام واحد (إن المفهوم الفلسفى للمقامات الثمانية يتردد فى تعاليم جورديائف الذى أخرج عنه بيتر بروك فيلماً هو « لقاءات مع رجال مرموقين ») ، وأن إمكاناتهم الكامنة لاتتحقق بتمامها أبدًا ، واهتمامه ، مثل وولفسون وجورديائف - هو إقامة جسر بين الشعور واللاشعور ، بين الذكر والأنثى ، بين العاطفة والعقل ، بين العتمة والنور ، داخل كل كائن إنسانى .

من أجلك خرجت من ذاتى ..

لأؤدى الحياة دون قناع ..

على أعمق مستويات ذاتى

مسرح كامل لتناقضات لا تقاوم .

تلك الكلمات من مسرحية كتبها سيرج بيهار خصيصاً لمسرح روى هارت ، وهى تعبر - على نحو جدير بالإعجاب - عن هدف المسرح الثالث ، إضافة لأن تلك التناقضات التى لا تقاوم هى التى تستغرق بروك تماماً .

إن بروك يبحث عن العمل المسرحى الذى يكون مفهوماً تماماً لأى إنسان - بصرف النظر عن اللغة - فى أى مكان من العالم يعرض فيه . وشهرًا بعد شهر ، فى مركزه بباريس ، أن أكثر التعبيرات قوة فى الصوت والحركة إنما يتحقق عن طريق المزيد من طرح الأشكال الخارجية ، أو الأقنعة. ومحاولته هى للوصول إلى أقصى تأثير ممكن بالحد الأدنى من الوسائل . ومناهجه فى التدريب أقرب ما تكون لتعاليم معلم من « الزن » عنها لمخرج المسرح التقليدى . هذا هو سبب إصراره ، خلال رحلته الطويلة فى إفريقيا ، على أن ينظر الممثلون إلى المخيم باعتباره امتدادًا لعملهم .فى حيواتهم ، كما فى تمثيلهم ، على الممثلين أن ينشدوا هذا النوع من التلقائية الذى لا يتأتى إلا عن طريق عملية استكشاف شاقة ، وأحياناً معذِّبة - للذات . يكتب جون هيلبرن : « عليهم أن ينزعوا عنهم شخصياتهم الخارجية ، وسلوكياتهم ، وعاداتهم، وانشغالاتهم التافهة ، وعُصاباتهم ، وحِيلهم ، وكليشيهاتهم ، ومخزون إستجاباتهم ، حتى يبلغوا حالة أرقى من الإدراك . أن تراقب قطعة من المسرح تؤدى بصدق يعنى أن ترى بطريقة مختلفة . ربما كنا نستيقظ . ربما كنا نبتعد عن شروطنا اليومية لنرى الحياة على نحو مختلف ، وأحياناً تتغير حيواتنا ذاتها . لكن على الممثل

أن يتغير أولاً ، عليه أن يبدِّل جلده القديم مثل الأفعى ، عليه أن يحوِّل وجوده .. » .

فى دعائه « لاجتماع الطير » كتب فريد الدين العطار لقارئه : « هل تظن من اليسير أن تصل لمعرفة الأمور الروحية ؟ إن هذا لا يعنى أقل َمن أن تموت فى كل مرة ... يا أصحابى ، نحن جيران كل منا للآخر ، وإننى أرغب فى أن أعيد خطابى لكم فى الليل والنهار ، حتى لا تتوقفوا ، لحظة واحدة ، عن السعى فى طلب الحقيقة .. » .

ولأن بروك مشغول بالبحث ، ولأن عمله يأخذ طابع التساؤل ، فإن هذا يعنى أن اللحظة التى يحقق شىء ما النجاح فيها ، هى لحظة التخلى عنه، وإلا فسوف يجمد وينغلق . ولاشك فى أن هذا يعنى عناءً مرعباً للممثلين . يقول بروك : « إن الثور مختلف فى كل مصارعة ، وإذا لم تر هذا فسوف يصرعك .. » .

وقبل كل شىء ، فإن هذا يستغرق زمناً ، إنه يستغرق سنوات . فالإنسان الذى يود أن يغيِّر نفسه أو يشكِّل جماعة ، أو يحدث قطيعة مع القديم ، لا يمكنه أن يأخذ أى شىء كأمرٍ مسلَّم به . وعملية البداية الصحيحة من جديد بالغة الصعوبة لدرجة أنه لا يمكن الإمساك بها لو أسقطت خطوة واحدة مهما بدا لك من تفاهتها . وهذا يسرى على « مسرح أودين » كما على « جماعة الأداء » ، وعلى « المختبر البولندى » كما على فرقة بروك . فالبذرة تنبت الجذور ببطء وتشق طريقها على نحو لا يكاد يُدْرَك ، والجديد الذى يبزغ من القديم لن يحدث فى يوم وليلة . وعروض « اجتماع

الطير » المرة بعد المرة أماتت الموت ، أما عروض « الآيك » (وهى مسرحية تعتمد على كتاب كولين تيرينول « أهـل الجبـل ») فقـد استبعـدهـا النقـاد باعتبارها مجرد تمرينات فى التمثيل ، ويجب القبول بالمغامرة ، وملاطفة الفشل بكل أشكال الإمساك بألمانيوليتا ، ليتحقق النمو ، وإغراء اللعب فى أمان ، والرجوع إلى المصادر المثبتة هو أول إغراء فى الصحراء . كتب جون هيلبرن فى « الأوبزرفر » : « رؤيـة عمـل بـروك الجديد فى أفضل الأحـوال شهادة لحدث نادر فى المسرح ، تلقائية حقيقية ومنعشة على المسرح . تبدو متدفقة على نحو طبيعى ، على حين أنها قد تم الشغل عليها سنوات وسنوات ، شغلًا كأنه الهلاك .. » .

هكذا عمل بروك على تطوير شكل من المسرح ليس على درجة من الصقل والإحتراف ، بل هو مسرح للبساطة الآسرة ، لأنها تؤدى وظيفتها على نحو مشابهه لطقوس « الزن » ، على خشبة تبدو ساذجة وبسيطة . فى أحد اجتماعاته الأولى بممثليه فى فارس قال لهم : « إننا نسمى ما فعله هذا «بحثاً » . إننا نحاول أن نكتشف شيئاً ، نكتشف من خلال ما يمكن أن نعمله للآخرين كى يشاركوا فيه . وهذا يتطلب إعدادًا طويلًا ، طويلًا ، للأداة التى هى نحن . والسؤال هو دائماً : هل لدينا أدوات جيدة ؟ ، لهذا علينا أن نعرف : لماذا تُستخدم هذه الأداة ؟ الهدف الوحيد المناسب هو أن نكون أدوات لنقل الحقيقة ، التى ستبقى ، دون هذا ، بعيدة عن مرمى النظر . هذه الحقائق يمكن أن تظهر من مصادر عميقة جدًا داخل أنفسنا ، وأخرى بعيدة جدًا خارجها . وأى إعداد نقوم به ليس سوى جزء من

الإعداد الكامل . يجب أن يكون الجسد مستعداً وحساساً ، لكن هذا ليس كل شيء . يجب أن يكون الصوت مستعداً ومفتوحاً ، يجب أن يكون الإنفعال مفتوحاً وحرًا ، يجب أن يكون العقل حاضرًا وسريعاً . كل هذا من باب الإعداد . إن هناك ذبذبات خشنة يمكن أن تأتى بسهولة بالغة ، وهناك ذبذبات رقيقة تأتى بصعوبة . وفى كل حالة فإن الحياة التى ننشدها تعنى القطيعة مع سلاسل من العادات . عادة الحديث - ربما هى عادة صنعتها لغة بكاملها . ونقطة الإنطلاق البسيطة التى لدينا فى هذه اللحظة هى أن هذا الخليط من الناس يلتقون حتى دون لغة مشتركة ، مما يعنى أن قدرًا كبيرًا من العادات قد تحطم على الفور . إن العادات كسولة ، وفى هذه الصعوبة تكمن الحياة .

اليوم نبدأ الإعداد . البذرة تُنْبت الجذر ببطء ، وتشق طريقها على نحو لا يكاد يُدرك . عليكم أن تبذلوا أكبرقدر من العناية .. ، والجديد لن يبزغ من القديم فى يوم وليلة .

(١٩) نحو عام ٢٠٠٠ بعد الميلاد

فى ٢٨ يناير ١٩٨٤ أصدر « مختبر المسرح البولندى » البيان التالى : «منذ بعض الوقت ، لم تعد الفرقة قائمة ، عملياً ، كجماعة متماسكة ، ونحن نعتقد أننا قد أنجزنا ما قمنا من أجله . ونحن أنفسنا فى دهشة بالغة لأننا ظللنا كفرقة ربع قرن ، فى تغير دائم ، يلهم كل منا الآخر . وكل منا يذكر أن أصولنا تتمثل فى مصدر مشترك اسمه جيرزى جروتوفسكى . من الآن فصاعدًا ، على كل منا أن يواجه وحيدًا تحدى كتابة سيرته / سيرتها الإبداعية الذاتية ، والأزمنة التى نعيش فيها .. » .

بعد خمس وعشرين سنة بالضبط أغلقت فرقة المختبر المسرحى البولندى أبوابها ، على نفس النحو الذى اتبعته فرقة « المسرح الحى » ، وفرقة « المسرح المفتوح » . وتبعت فرق أخرى مختبر المسرح ، فى حين يدير نائب المدير زيجنيو سنكيوتوس ، اليوم ، مشروعاً تجريبياً جديدًا باسم «الاستديو الثانى » ، أما جروتوفسكى نفسه فيعلِّم فى جامعة كاليفورنيا ، ويعيد البحث فى تلك الطقوس القديمة لمختلف ثقافات العالم التى كان لها أثر محدد ، وموضوعى بالتالى ، على المشاركين فيها ، بعيدًا تماماً عن دلالتها

اللاهوتية أو الرمزية . وما يزال عقله يتساءل عما إذا كان - وقد اقْتُلِع من ثقافته - سيستطيع الاستمرار - أكثر مما فعل برتولد بريخت - داخل مناخ العالم الأكاديمى الأمريكى، الأكثر خشونة واغتراباً . تبقى هذه مسألة فيها نظر .

إن معظم الجماعات التى جاءت إلى الوجود فى الستينيات والسبعينيات، فى أمريكا وأوروبا على السواء ، لم تعد قائمة بعد . حتى مسرح أودين قد أنقص من قدر عمله ، فى مقالة بعنوان « انحدار وسقوط الطليعة الأمريكية » يتفحص ريتشارد شيشنر لماذا انهار المسرح التجريبى الأمريكى، وهو يرجع إلى الوراء لينظر عبر القرن ، فإذا كان القسم الأول منه يمثل موسم الربيع للمسرح التجريبى ، فإن سنوات الستينيات والسبعينيات يمكن أن يقال إنها كانت تمثل موسم الصيف . خلال هذه الفترة ، ظنت مثل هذه الفرق التجريبية أنها يمكن أن تشغل مكاناً مركزياً ، وأن المسرح التجارى سينكمش إلى مكان ضيق ، ومعه المسارح الإقليمية ومسارح الدولة . وهذا ما لم يحدث . وبالنسبة لما أعتقده ، فقد كان نوعاً من الصلف إفتراض أن المسرح الثالث (كما أطلق ايوجينيو باربا على حركته) هو وحده الذى له قيمة باقية ، فالمسرح التجارى والمسرح المدعوم أيضاً قادران على إبداع أعمال الخيال والقيمة والاستبصار ، تماماً كما تفعل الجماعات الراديكالية فى الطليعة . وبعد كل شىء ، فقد كان المسرح التجارى هو الذى قدم « فى انتظار جودو » فى إنجلترا وأمريكا ، وكما كتب بيتر بروك : «فى المسرح ، فإن التجربة الصغيرة والعرض الكبير يمكن أن

يكون لكلٍ منهما قيمة ومعنى ، فما يهم أن يكون الهدف اقتناص الحقيقة والحياة . إن الأسر تقتل بسرعة ، ولهذا السبب ليس ثمة نتائج نهائية ، والمنهج يجب أن يتغير دائماً .. » .

إن قدر الطاقة، والإلتزام ، والتضحية المطلوب للتجربة ، وأهم من هذا كله : الأعمال ذات التوجه نحو الجماعة ، هى غالباً التى تؤدى بجماعة من الجماعات لأن تفقد القوة الدافعة لها ، أو تنضب أفكارها الخلاقة ، أو يجد أعضاؤها المؤسسون أنفسهم يريدون الزواج والأطفال والبيت ، وهذا كله يتطلب كسب المزيد من المال ، كذلك فإن قطع المنح ودعم الدولة يشكل عاملاً إضافياً ، وأخيرًا فإن نفس طبيعة العمل الذى يقدم – فى كثير منه ، وعلى نحو متوقع – يؤدى إلى الهزيمة . وكما أشار شيشنر فإن جماعات مثل «جماعة الأداء » (وهى فرقته الخاصة) و « المسرح المفتوح » قد أخفقت تماماً فى تطوير لون من التراث الدائم بأى معنى من المعانى ، فأعمالهم كانت دائماً عروضاً ، ولم تكن نصوصاً درامية ، وبالتالى لا يمكن أن يؤديها سوى نفس الجماعة التى أبدعتها ، كما أخفقت أيضاً فى تطوير أية وسيلة لنقل خبرة الأداء من جيل إلى جيل ، على خلاف ما فعلته مارثا جراهام التى أبدعت ليس شكلاً جديدًا من المسرح فقط ، بل كيان موضوعى من التكنيك ، أتاح ، فى ١٩٨٧ ، وجود جيل ثالث من راقصى جراهام استطاع أن يعيد تقديم أحد عروضها الأولى . وكان لإعادة عرض «احتفال » تأثير صاعق على مشاهديه الجدد ، وأثبت أنه لا يقل حداثة عن أى عمل يقدمه فورمان أو ويلسون ، وحملت مجلة « كريستيان سانيس

مونتيور » عنواناً يقول : « جراهام تذهل المتفرجين بخمسين عاماً من الطاقة المختزنة .. » ، وكتبت مارسيا ب . سيجل : « فى المرتين اللتين شهدت فيهما هذا العمل كان يذهلنى ، كأننى أشاهد فيلماً اقتطعت مشاهد منه ثم أعيدت إلى أماكنها تماماً ، وبدقة ، وبطرق مختلفة ، لكن هذه الطرق لم تستهلك طاقتها أبدًا .. » (١٦ نوفمبر ١٩٨٧) .

ولكن .. إذا كان المال هو أصل الشرور ، فإن الحاجة إليه تمثل تهديدًا خطيرًا للتجريب فى الفن . فتزايد إرتفاع أسعار المواد ، وتزايد قوة القبضة الخانقة للنقابات والإتحادات مع وقوفها جميعاً ضد العمل البحثى ، كان هذا فى الإعتبار ، حين عُقد فى لندن ، فى بداية صيف ١٩٨٧ ، مؤتمر دولى للمسؤولين عن الفنون شارك فيه ممثلون من مختلف أنحاء العالم : من أستراليا ونيوزيلاند وشمال إفريقيا وأوروبا . وكان هدف المؤتمر مناقشة كيف ولماذا يتم تمويل الفنون . وتحدث سير بيتر هول ، مدير المسرح القومى البريطانى عن أهمية الفنون « خاصة فى هذا المجتمع الوحشى . والهمجى إلى حد بعيد ، الذى نعيش فيه ، مجتمع يبلغ من التنوع حدًا يفقدنا أية رابطة دينية أو أخلاقية تجمع بيننا .. » ، وقام بتنظيم المؤتمر لوك ريتنر ، سكرتير « مجلس الفنون لبريطانيا العظمى » ، وهو أول هيئة تعنى بالفنون من هذا النوع فى العالم ، فقد أنشئت فى ١٩٤٦ بمرسوم ملكى كى تعمل كهيئة غير منحازة ، للوساطة بين دعم الدولة المالى ومؤسسات الفن الكثيرة فى بريطانيا : المتاحف والمعارض والمكتبات والمسارح ، إلى جانب الفنانين كأفراد ، وهدفها العمل من أجل ازدهار الفنون والعمل على أن

تكون - أكثر وأكثر - جانباً من التيار الرئيس للحياة فى بريطانيا . وقد أصبح « مجلس الفنون ، نموذجاً يحتذى فى دول الكومنولث البريطانى ، كما كان عاملًا وراء إنشاء « المجلس القومى الأمريكى للمنح فى الفنون .. » .

وقد كشف المؤتمر عن أن الأزمات المالية الى تعانى منها الفنون فى بريطانيا هى أزمة قائمة على نطاق العالم كله ، وأن المشكلة الأساسية التى تواجه معظم البلاد هى نقص الميزانيات الكافية التى تتفق والمطالب المتزايدة من جانب الجمهور للفنون ، وارتفاع مستوى المعونة المطلوبة للمسارح والمعارض والمتاحف كى تظل باقية . وكما قال لوك رتيز فى تعليقه : « على كل فرد الآن أن يقف ضد الحكومات التى تميل إلى خفض الإنفاق العام ، لايهم هنا إن كانت الحكومة يمينية أو يسارية ، فالجميع فى قارب واحد ، ثم ان الفنون أصبحت أكثر أهمية عند قدر كبير من الناس كما لم يحدث من قبل أبدًا .. » (مقابلة مع مجلة كريستيان سنيس منيتور ، أجرتها ليندا جوفيى ، ٢٥ ، ٣١ مايو ١٩٨٧) .

وكانت نظم التمويل الممثلة فى المؤتمر ثلاثة هى :

(١) « مدى الذراع » كما يطلق على منهج « مجلس الفنون » حيث يقدم الدعم للفنون مع الحد الأدنى من تدخل الحكومة .

(٢) « منهج الوزارة » على نحو ما هو قائم فى فرنسا ، حيث توجد وزارة للثقافة ، يقودها عضو فى مجلس الوزراء ، ومن ثم يرتبط دعم الدولة للفنون ، مباشرة ، بالحكومة المركزية .

(٣) « منهج المِنح » أو المنهج الأمريكى ، فرغم أن الحكومة المركزية تقدم معونات ، إلا أن الكتلة الرئيسة لدعم الفنون يجب أن تأتى من مصادر أخرى .

وحسبما يقول به لوك ريتنر ، فإن لكلٍ من المناهج الثلاثة نقاط قوتها وضعفها ، وهو يحس بأن منهج الوزارة يجعل السياسيين على قرب شديد من السياسات الفنية ، والسياسيون ، كما يقول « لاهم فنانون ، ولا هم مديرون مناسبون للفنون »، ومن الناحية الأخرى فهو يحس بأن الأسلوب الأمريكى فى الرعاية يترك الكثير للمصادفة . فهيئة من هيئات الفنون يمكن بسهولة أن تجد صعوبات فى الحصول على دعم من الصناعة أو المؤسسات أو الأفراد ، وفى ذات الوقت يزداد النظام تشككاً قلما قل إعتبار المنظمة الفنية . بكلمات أخرى إن دور الأوبرا الضخمة والمسارح والمعارض الكبرى أميل لأن تحصل على الدعم التجارى لأنها إعلان أكثر ملاءمة عن منتج أو عن شركة ، فى حين أن الفرق والجماعات الأصغر والأكثر تجريبية ستسقط على جانبى الطريق . ورتيز مقتنع بأن أفضل السبل هو المزج بين موازنة أموال الحكومة المركزية ، بعد أن تتم تنقيتها عن طريق طرف ثالث مثل « مجلس الفنون » ، لتوفير « الخبز والزبد » أى الحد الأدنى لنفقات الفنون ، وبين إشراف الحكومات المحلية والأفراد .

وليست مصادفة أن ينظم بريطانى مؤتمراً دولياً لمناقشة تمويل الفنون . فخلال السنوات التسع الأخيرة –فى ظل حكومة السيدة تاتشر – عانت الفنون من تهديد متفاقم ، فقد لاحظت ليندا جوفين « إنه لا يكاد ينقضى

شهر واحد دون أن تقرأ أخباراً عن أن دارًا للأوبرا ، أو أوركسترا ، أو فرقة درامية ، قد خفضت إنتاجها كي تبقى رأسها فوق الماء .. » فى حين أن أخريات قد غرقت تماماً . وقد كان أحد الإهتمامات الرئيسة لدى المشاركين فى المؤتمر هو تزايد اعتماد الفنون على الرعاية الخاصة ، وهى سياسة كانت تدعمها حكومة السيدة تاتشر دعماً قوياً ، ولكن الأمر كما قال ريتز « إذا أنت مارست الضغط على مؤسسات الصناعة والأعمال الذين يرعون الفنون لدرجة أنك قلت لهم : « إن عليكم واجب دعم الحياة الفنية فى هذه البلاد » ، فأنت معرض لخطر أن تذبح الأوزة التى تبيض البيضة الذهبية ، فرجال الأعمال ليس عليهم واجب دعم الفنون ، رجال الأعمال عليهم واجب تحقيق الأرباح ، إننى أعتقد أن الحكومة هى التى عليها واجب دعم الفنون ، وليس رجال الأعمال .. » .

على أى حال ، تبقى حقيقة أن المسرح البديل أو المسرح التجريبى ، رغم نجاحاته وانجازاته ، لم يلعب سوى دور محدود فى حياة الناس العاديين ، وهذا لا يعنى تجاهل العمل الدائم من جانب فرق دينامية كثيرة صغيرة . وقد وصل أندرو ديفيز فى كتابه « المسارح الأخرى » (ماكميلان، ١٩٨٧) إلى نتيجة حزينة فى نهاية المسح الذى قدمه للمسرح البديل فى بريطانيا : « إذا كانت « المسارح الأخرى » هى التاريخ الأول للدراما التجريبية البديلة فى بريطانيا ، فإن هذا -للأسف - يمكن أن يعتبر نعياً لها.. » . إن تزايد تكلفة المسرح المحترف وخفض المعونات لابد أن يؤدى - بالضرورة - إلى أثر معوق للعمل الإبداعى . حتى فرقة على تلك

الدرجة من الإخلاص والإلتزام مثل « مسرح أودين » لا تستطيع أن تستمر دون دعم، وثمة عامل إضافى يهدد التجريب فى المسرح ، إنها الطريقة التى يعمد بها مسرح التيار السائد إلى الإستيلاء على تجارب المسارح الطليعية وامتصاصها . ومن المثير أن تتأمل القدر الكبير من التأثير الذى أصاب عرض بيل برايدن المزعوم لمسرحية « أساطير » على «الناشيونال ثياتر » من تكنيكات المسرح البيئى الذى قدمته « جماعة الأداء » فى نيويورك . وعلى النحو نفسه فإن الباليهات الكلاسيكية قد امتصت قدرًا هائلًا من تكنيكيات الرقص الحديث ورقص ما بعد الحداثة . كذلك فان المسرح التجارى ومسرح التيار السائد سرعان ما يحصدان ثمار تجارب الآخرين . فعرض « الرويال شكسبير كومبانى » الذى حقق نجاحاً كبيرًا « نيكولاس نيكلبى » ، فإن المرء تصيبه الدهشة - مرة أخرى - لقد تأثر مخرجيه بالتكنيكات الخاصة برواية الحكاية كما طورها مايك الفريدز وفرقته «الخبرة المشتركة » قبل عرض « نيكولاس نيكلبى » بثلاث سنوات.

حدث هـذا مع عرضهم الأول « ليلـة من ألف ليلـة » فى ١٩٧٥ (وهو يعتمد على ترجمة سير ريتشارد بيرتون لحكايات ألف ليلة وليلة) فى هذا العرض مهدوا طريق تلك التكنيكات الخاصة برواية الحكاية ، وبلغت فرقـة « الخبرة المشتركة » حـد الكمـال بها فى عرضهـا المتألـق عن روايـة تشارلس ديكنز « البيت المنعزل » لإستكشاف الإمكانات المسرحية فى رواية الحكاية قسمت الفرقة نفسها إلى نظامين : تناول الحكايات مباشرة من صفحات «ألف ليلة » دون أى إعداد ، ثم خلق كل شىء عن طريق

الممثلين دون الإستعانة بأية مؤثرات تكنيكية كإعداد المنظر أو العناصر أو الثياب أو الماكياج .. « كان افتراضنا أن يتقدم الممثل نحو مساحة فارغة ، ويتوجه بالحديث مباشرة إلى الجمهور : « فى زمان ما ، حدث أن كان ... »، من هذه اللحظة عليه أن يستخدم كل تكنيك يملكه حتى يعيد خلق الحكاية على نحو نابض بالحياة .. » ، وأجروا تدريباتهم على « ألف ليلة » تسعة أسابيع ، ستكشفين تنويعات الراوى فى مدى واسع من الحكايات : الراوى كمراقب ، الراوى كداعية أخلاقى ، الراوى كبطل ، وتشارك كل الشخصيات فى الرواية . وقد اشتغلوا على العلاقة بين الجمهور والممثل والراوى والشخصية ، متحركين للأمام وللخلف بين الممثلين وهم يصفون شخصياتهم ، والشخصيات وهى تصف أنفسها ، بالضميرين الأول والثالث وتمثيل المواقف .

وبالنسبة « للبيت المنعزل » (وهى واحدة من أعظم روايات ديكنز البانورامية التى كتبها فى أوج نضجه ، وتبلغ شخصياتها أكثر من مائة شخصية) ، فقد أجرى مايك الفريدز – مؤسس فرقة « الخبرة المشتركة » الذى انتقل بعد ذلك للمسرح القومى – تدريبات مع ممثليه السبعة أكثر من تسعة شهور . كانوا يشتغلون مباشرة من النص ، فصلاً بعد فصل ، ينتخبون ليس الحوار فقط ، بل المقاطع الروائية والوصفية والبيانية كذلك . ومن أجل الاختصار قدر الإمكان أعدوا عرضاً من أربعة أجزاء يستغرق عشر ساعات ، على غرار عرض بيتر بروك « المهابا هاراتا » أو عرض فرقة « الرويال شكسبير » « الإغريق » ، أى أن كل جزء يمكن أن يشاهد فى ليلة، ويمكن مشاهدة العرض متصلاً فى عطلة نهاية الأسبوع . وبصرف

النظر عن سبعة مقاعد قابلة للطى ، فقد كان كل شىء يتم عن طريق الأداء الصامت ، فوضعت موائد متخيلة ، وقدمت مشاهد متخيلة كذلك ، أما أصوات العواصف والمركبات وصيحات الطيور فقد كان يقوم بها الممثلون أنفسهم . واستخدام الأداء الصامت ليس جديدًا بطبيعة الحال . وقد رأينا كيف استخدم جاك كوبو وممثلوه الشباب ، بذكاء ، الخشبة الفارغة والأداء الصامت ، لكن تكنيكات تطويع رواية لخشبة المسرح على هذا النحو ، وبالطريقة المستخدمة فى « نيكولاس نيكلبى » قد سبق إليها مايك الفريدز .

وإذا كانت مطالع القرن العشرين قد شهدت كونستانتين ستانسلافسكى شخصية أبوية عظيمة ، لا للمسرح الروسى فقط ، بل لمسرح العالم كله ، فثمة شكوك قليلة فى أن يهيمن بيتر بروك على نهايات القرن حين يبلغ الخامسة والسبعين . وبروك واحد من هؤلاء الذين يؤمنون بضرورة التغير العميق ، لكنه لم يعد يعتقد أن بوسع المسرح التقليدى أن يحدث مثل هذا التغيير . يكتب بروك : « ما دمنا نعيش فى مجتمع بلغ حالة من المرض الشامل ، وقد استُبْعدت - عملياً -إمكانية التأكيد من خلال المسرح التقليدى ، إذن فقد أصبح من الجوهرى ضرورة إعادة اكتشاف جذور المسرح والتجربة الإنسانية معاً .. » ، ومن ثم فهو يواصل فى مسرح « دى بوف » فى باريس محاولته « لإعادة توحيد الجماعة»، رغم كل تنوعها ، فى نفس التجربة المشتركة ، وهو يعمل مع فرقة من الممثلين جاء أفرادها من ثقافات مختلفة وأطر متباينة ، يقول بروك : « كل انسان يحمل فى قلبه كل القارات ، لكن كل واحد منا يعرف واحدةً منها

فقط ، وهكذا ، فحين يلتقى شخص له قارة واحدة معروفة ، وعديد من القارات الأخرى التى يجهلها ، بشخص آخر له الشروط نفسها ، ثم يتواصلان ، فإن هناك إضاءة وتوهجاً عند كلٍ منهما .. » . وفى عرض مثل « المهابا هاراتا » بوجه خاص ، كان يمكنك أن ترى بروك وهو يعمل على إخراج ثراء كل تراث ثقافى داخل فرقته : الهندى والفارسى والإفريقى والإيطالى والفرنسى والأمريكى والبريطانى . واذا شاءت الأمم المتحدة تكوين فريق تمثيلى ، يقدم أحياناً تمثيلاً يتسم بالمبالغة ، وأحياناً أخرى تمثيلاً بائساً ، وفى كل الأحيان أداءً فقيراً ، حتى ليصبح النص غامضاً وغير مفهوم ، فإن هذه الأخطاء كلها لا يمكن تصحيحها فى جيل واحد . وما يحاوله بروك جديد وجذرى لدرجة أن الثمار الكاملة لهذه التجربة لن تنضج قبل سنوات .

قدم بروك مع فرقته عددًا من العروض المتميزة : « أورجاست » ، «تيمون الأثينى » ، « الأيك » ، « بستان الكرز » ، « أوبو على مسرح دى بف » ، « اجتماع الطير » وأخيراً « المهابا هاراتا .. » . « الأيك » اعتمدت على ما حدث بقبيلة من الصيادين فى شمال أوغندا ، كانت تعيش أصلاً ، فى رخاء نسبى فى الأراضى المنخفضة . حتى صدر لهم أمر حكومى فى ١٩٤٦ يرغمهم على إعادة الاستقرار على الجبال الجرداء التى ترتفع فوق موطنهم القديم ، هذا الإقتلاع القاسى أدى إلى تفكك كامل لكل الأبنية الاجتماعية والعائلية و الدينية . وحين عجزوا عن إقامة حياة جديدة تحولوا إلى وحوش لا أكثر . وفى حكاية « الأيك » يرى بروك مماثلة ساحرة وكئيبة مع المجتمع الغربى فى النزع الأخير ، فكلنا « أيك » بالإمكان . ويلاحظ بروك

«أن التشابهات مفزعة ، فنفس الموقف تمكن رؤيته فى الحياة الغربية . » :
الإفقار المستمر لمدننا الداخلية ، والخوف الماثل دائماً من الأحداث الذرية ،
النهم الطاغى لمجتمعنا المادى الذى يدمر مصادر هذه الأرض فى حين
يموت الملايين من الجوع والمرض ، والرجال والنساء يمارسون فعالاً منافية
للإنسانية بعضهم ضد البعض وواحدهم ضد الآخر ، والكثيرون من
السياسيين حمقى ومتعجرفون ولا يعرفون كيف يتصورون مستقبل
حضارتنا . ومثل الأيك ، نحن أيضاً - وكما تنبأ يونج - فى خطر داهم أن
نُطرد أو نُنفى . وإذا كنا نريد ، فقط أن نبقى أحياء ، فيجب أن نستدعى
أعمق قوى الروح التى فينا ، على نحو ما لاحظ أندرو هارفى فى كتابه
المتميز « رحلة إلى لاداخ » : « داخل هذا العالم ، وداخل الإنسان تكمن
قوى هائلة ، قوى الحب ، قوى الشفاء والنقاء ، وهى قوى يمكن أن تقود
الإنسان إلى التحرر ، وكلما زاد الزمان سوءًا - وهذا الزمان الذى نعيشه هو
« عصر الدمار » - زادت الحاجة إلى البحث عن هذه القوى فى
دواخلنا..».

ويظل البحث اليوم قائماً ، كما عبَّر عنه بيتر بروك فى كتابه « المساحة
الفارغة » فى ١٩٧٢ ، عن « مسرح ضرورى » ، يكون له حضوره القوى فى
حياتنا ، ويتحدث إلى الإنسان فى كليته وشموله .. » ، وكجزء من هذا
البحث يأتى إبداعه « المهابا هاراتا » ، أحدث هدايا هو أكثرها استثناءً .
نص سنسكريتى قديم ، يبلغ طوله طول « الإنجيل » خمس عشرة مرة ، هو
رؤية لمجتمع ، مثل مجتمعنا ، متنازع ، متنافر ، يقف على شفا الدمار ،

ويصور مختلف جوانب التراث الشعبى للمسرح ، وأشكال الفن المادية ، والرقص الآسيوى ، كما أنه أكثر عروض بروك من حيث إبهاره منذ ١٩٧٠ ، رغم ذلك فهو يمثل - فى الوقت نفسه - تعديله النهائى فى استخدام الحد الأدنى من إعداد المشهد . إنه ثمرة عشر سنوات من العمل والبحث والترحال ، وهو يستغرق تسع ساعات للعرض فى ثلاثة أقسام ، والشكل المثالى لتقديمه ، كما يفضل بروك - هو أن يعرض من منتصف النهار حتى منتصف الليل (وهكذا شهدته) ، على غرار بعض عروض روبرت ويلسون الباكرة ، ويربط بروك بين هذه الخبرة والرحلة إلى بلد أجنبى .

والشخصية المركزية فى « المهابا هاراتا » هى شخصية الرجل الإلهى كريشنا ، الذى يحث كل شخص على أن يمضى حتى النهاية القصوى «للكارما » الخاصة به (الكارما هى النتيجة الأخلاقية النهائية لأفعاله فى أحد أطوار حياته ، وعليها يتوقف طوره التالى حسب البوذية) ، وأن يمضى إلى ما وراء كل أشكال الأخلاقية المحدودة . وتقول « المهابا هاراتا» بالتالى إن داخل النوع الإنسانى دافعاً غير مفهوم نحو القتل وسفك الدم ، لكن هناك أيضاً صوتاً داخلياً عميقاً يتحدث عن فهم للذات . وعلى الأبطال مواجهة الدافعين كليهما : الدافع نحو القتل ، وهذا الصوت الداخلى الصغير الهادىء ، وأحد المقاطع التى لا تنسى فى المهابا هارتا هو تلك المحاورة التى تدور بين سائل غير مرئى ، ويودهى شاثيرا ، قائد واحدة من المهام المتعارضة : « ما هو الشىء الأسرع من الريح ؟ -

«الفكر» . ما الذى يمكنه أن يغطى الأرض ؟ - « الظلام » . من أكثر عددًا : الأحياء أم الموتى ؟ - « الأحياء . لأن الموتى لم يعودوا موجودين » . أعطنى مثالاً للمساحة - « يداى حين تصبحان واحدة » . وللحزن - «الجهل » - وللسم . - « الرغبة » . ومثالاً للهزيمة - « النصر » . ما أكثر الحيوانات مكرًا ؟ - الحيوان الذى لم يعرفه الإنسان بعد » . من جاء أولاً : النهار أم الليل ؟ - « النهار ، لكنه كان متقدماً عن موعده » . ما سبب العالم؟ - « الحب » . ما هو عكسك ؟ - « نفسى » . ما هو الجنون ؟ - «طريق منسى » . والتمرد ؟ لماذا يتمرد الإنسان ؟ - « ليجد الجمال ، سواء فى الحياة أو فى الموت » . ما هو الشىء الذى لا يمكن تجنبه لأيٍ منا ؟ - السعادة » . ما هو العَجَب الأكبر ؟ - « كل يوم يضربنا الموت ، ونحن نحيا كما لو أننا خالدون ، هذا هو العجب الأكبر .. » .

وفى العرض لحظات كثيرة ذات جمال بصرى خلاَّب ، ينشر النار والماء على أنحاء لا يمكن أن يتيحها قوس البرواز المسرحى الذى ينتمى للقرن التاسع عشر ، فى حين أن النص حافل بالاستبصارات العميقة والفكاهة الثرية اللعوب والكوميديا الخشنة ، وتحمل فقرات البرنامج المطبوع دعاوى غير مبررة لبروك : « ونتيجة هذه السنوات من العرض والبحث أن أصبح بروك قادراً على استخدام الحد الأقصى من البساطة لبلوغ أهداف غاية فى التعقيد والدقة . وفى « المهابا هاراتا » فإن قطعة من الثياب يمكنها أن تصبح سحابة أو بحيرة ، وعجلة واحدة تصبح مركبة حربية ، وعصا تصبح حزمة من السهام السحرية .. » ، مثل هذا المزيج من الحذلقة

والبساطة ليس جديدًا بحال ، فبعيدًا عن عدد من المخرجين فى العالم يعملون بالفعل فى هذه المساحة ، فقد كان قبلهم هؤلاء - كما أوضح هذا الكتاب : من كوبو إلى بريخت ومن مارثا جراهام إلى فرقة الخبرة المشتركة ، ومن جروتوفسكى إلى باربا ، كان بحثهم كله من أجل الصورة النهائية ، فى حين أن « مسرح كاتاكالى للرقص » كان يفعل هذا منذ قرون ! ، وفى تراث مسرح كاتاكالى أن يتناول الممثل مقعدًا طويلاً أو دكة ، وعن طريق استخدامه المتغير لها يستدعى إلى مخيلتنا ما يكمل الصورة : إذا جثم وراء المقعد ، وراح يقوم ببطء حتى وقف فوقه أخيرًا فقد تسلق جبل الهملايا ، واذا رقد لينام عليه ، فقد أصبح سريره ، وإذا جلس أمامه فى وضع زهرة اللوتس أو النيلوفر ، فقد أصبح حاجز المذبح فى الكنيسة ، وإذا قَلَبه رأساً على عقب وجلس بداخله ، فهو يجدِّف فى قاربه الصغير فى منحدرات النهر، وإذا أقامه وبدأ فى تسلقه ، فقد أصبح أعلى أشجار الغابة . وهو دائماً هو المقعد ، لكنه يدَّعى ، ونحن ندَّعى ، أنه جبل ، سرير ، مذبح ، قارب ، شجرة .

« النقطة المتحولة » مجموعة من كتابات بروك على مدى أربعين عاماً ، تمثل خير تمثيل رغبته فى سلوك أى طريق واعد أو مرجو ، لا مطاردة لا تهدأ للتغيير على نحو ميرهولد ، ولكن بهدف الزيادة الدائمة لمخزون معارفه . إنه يجمع طاقات رينهاردت إلى جانب تكريس الجهد كله لهدف واحد كما يفعل جروتوفسكى . مرة سأل بروك ممثلاً هندياً عن سرِّه ، فجاءت إجابته يمكن أن تكون هى ذاتها إجابة بروك عن السؤال نفسه :

«إننى أحاول أن أجمع معاً كل ما خبرته فى حياتى، بحيث يصبح ما أفعله شهادة بما أحسسته وفهمته .. » ، ليس مدهشاً ، إذن ، أن يصنع بروك فيلماً هو « لقاءات مع رجال مرموقين » ، معتمدًا على حياة معلم القرن العشرين المرموق جورديائف ، لأن بروك نفسه ليس فقط مخرجاً عظيماً ، لكنه - شأن كثيرين من الفنانين العظام - رائد مستكشف ومعلِّم .

وبروك - مثل جروتوفسكى ، وعدد لا حصر له من الناس العاديين - تحول نحو إعادة تفحص القيم الروحية . ومن الأمور ذات الدلالة أن يتزايد عدد الناس - فى الغرب بوجه خاص - الذين ينفقون أموالاً جمة كى يحضروا مناهج تدوم يوماً أو عطلة نهاية أسبوع ، فى ترانيم وتأملات من التبت ، تاى شى ، أو سواها من الممارسات البديلة التى تكتسى طابعاً مقدساً ، وبعض هذه الممارسات يبلغ حدود التناسب الأخرق ، كأن تستخرج الأديان من الذات . لكن وراء هذه الحركة كلها - دون نقاش - يكمن الجوع والحاجة للطقوس التى يمكن أن تحفظ مخاوف وأشواق وصراعات الناس الآن . وقد يفسر هذا ، مثلاً ، أن تتجه جماعات مسرحية كثيرة نحو الشرق ، نحو تلك الأساطير التى تخلى عنها الغرب . إن الناس يجهدون من أجل إثراء الحياة وإكسابها المعنى . ويبدو لى من المحتمل ، بالتالى ، أن يكون التطور الكبير المرتقب للمسرح فى مجال الطقس .

والطقس واحد من أشكال المسرح المهملة ، ورغم أن طقوساً معينة لا زمان لها ، فهى مكتملة ، يتم تناقلها عبر القرون ،فى شكل الطقوس الدينية الكبرى فى العقائد الرئيسية ، إلا أن ثمة حاجة لطقوس أخرى تُخلق لزمان

ومكان وحاجة محددة ، وهذه يمكن أن تأخذ شكل الأعمال المسرحية الكبرى مثل المهاباهارتا ، تستخدم ممثلين محترفين مدربين ، أو يمكن أن تأخذ شكل « فن الأداء » الذى يحاول أن يعود بما هو إنسانى إلى الفنون البصرية . هكذا تنظم سوزان لاسى فى أمريكا أعمالاً متقنة ، يضم كل واحد منها ، فى العادة ، جماعة بأكملها ، فى « همس الأمواج ، والريح » (١٩٨٤) استخدمت مائة شخص من المتقدمين فى السن ، أجلسوا إلى موائد فى خليج سان دييجو ، يناقشون خبرات تقدمهم فى العمر . وتعهدت ليندا مونتانو ، وهى راهبة فرنسيسكانية سابقة ، أن تقضى عاماً من عمرها فى نيويورك مقيدة بحبل طوله ثمانية أقدام إلى تشيشنج هيسيه ، لكن التجربة انهارت ، لأنهما اكتشفا - يا للسخرية ! - أنهما كانا بالفعل فى عملية « شد الحبل » الدائمة ، حرفياً ، كان كل منهما يحاول دفع الآخر فى الإتجاه المعاكس ، هو مصمم على أنه عمل شكلى خالص ، فى حين أنها تود أن تكشف مضامينه الشخصية والروحية . وأصبحت هذه التجربة فى ذاتها طقساً مسرحياً ، فهى استعارة قوية لعلاقة الذكر والأنثى .

فى الثقافات والأزمة القديمة كانت ثمة طقوس للأحداث الوطنية والجمعية والاجتماعية والشخصية . وعلى نحو متزايد ، تحجرت كثير من هذه الطقوس . كما كتب اللاهوتى الأمريكى هارفى كوكس : « إننا نخضع لطقوس لا تعنى سوى القليل . وقد لا تعنى شيئًا بالنسبة لنا . وحين نكون بحاجة لتعميق رمزى لخبرة هامة فى حياتنا تنقصنا الصور والتعبيرات الضرورية . لا عجب أننا نعانى أزمات « الهوية » حتى ونحن نموت . إن

الطقوس يجب أن تعيِّن الإنتقال من مرحلة من حياتنا إلى المرحلة التالية ، وتحتفل به .. » .

روز مارى ما ننج كاتبة إنجليزية . فى روايتها « الباب المفتوح » نجد شخصية تقول هذه الملاحظة : « يا إلهى ! لماذا لا يوجد طقس مشبع «للفراق » ؟ إن الألم قاسٍ عند الحواف وما من بلسم شافٍ .. » ، واليوم ليست هناك طقوس لإمرأة تعرضت للإغتصاب ، أو عانت من الإجهاض ، أو تعرضت للضرب والعدوان . ليست هناك طقوس للحمل، ولا لهؤلاء الذين لا يطيقون أن يشاركوا فى احتفالات المعمدانية الأرثوذكسية ، ورغم ذلك يريدون شيئاً من الطقوس يحدد بداية حياة جديدة ، ليست هناك طقوس لزواج تحطم ، أو علاقة تحطمت ، أو بيت تحطم . ما هى الطقوس الموجودة للشابة التى يأتيها الطمث أول مرة ، والتى تنتقل من كونها فتاة إلى امرأة ؟ ما الطقوس الموجودة لمن تقدموا فى العمر وأصبحوا الكبار فى المجتمع ؟ ولماذا ننتظر الشخص حتى يموت كى نعبر عن جميلنا وحبنا ؟ ما الطقوس التى لدينا لمن يموت ، ولمن مات ؟

ومرة بعد الأخرى ، حين يُمنح الناس مسؤولية أن يصنعوا مسرحهم الخاص ، وأن يصنعوا طقوسهم الخاصة ، فإن النتائج سوف تكون مدهشة وغير متوقعة . فى صيف ١٩٨٠ كنت أتولى تدريس منهج يدوم ستة أسابيع عن الطقوس فى مخيم جامعى خارج جراند رابيدز فى ولاية ميتشيجان . وكانت واحدة من جماعة الدارسين راقصة ، اسمها إميلى ستيوارت ، عليها أن تعود فى منتصف المنهج ، إلى عملها فى ولاية إنديانا ،

واقترحتُ على الجماعة أن تبتكر طقساً لوداعها ، ووافقت الجماعة على الفكرة الأساسية لبناء الطقس دون وجود إميلى (التى تركت لتبدع مساهمتها الخاصة ، دون معرفة الآخرين بما تفعل) وتُركت التفاصيل لكل فرد كى يبتكرها دون أن تكون معروفة مسبقاً . وفى اليوم المحدد لعبتُ دور مرشد إميلى ، عُصبت عيناها ، وتم اقتيادها عبر المخيم إلى حيث ينتظر الآخرون . ووصلت إميلى وهى تحمل حقيبة كان واضحاً أنها بالغة الثقل ، قالت إنها الحمولة التى تريد أن تأخذها معها فى رحلتها ، كما أنها تحتوى على هداياها التى ستقدمها للجماعة ، وقد وصفت الطقس الطويل الذى تلا ذلك فى كتابى « رحلة فى الداخل ، رحلة فى الخارج » (رايدر ، ١٩٨٧) بعدها بفترة طويلة كتبت إميلى ستيورات عن التجربة : « ظلت ذراعاى تؤلماننى أياماً بسبب ثقل ذلك الحمل ، لكننى لم أكن أريد أن يتم الأمر على نحو آخر ، كان حملاً اخترت أن أحمله ، وهو ما كنت أود أن أعطيه لكم جميعاً ، لأننى أخذت الكثير . إننى راضية .. ».

يرى يونج أن العملية الإبداعية تتكون من نشاط اللاشعور حول صورة نمط بدائى ، وفى صياغةوتشكيل تلك الصورة فى عملٍ نهائى . إننا قد نختار الرحيل إلى مكانٍ ناءٍ من العالم كى نرى عرضاً نادراً مثل « اجتماع الطير » أو « الأمير الدائم » أو « المهاباهارتا » ، ومن ثم نتغير ، أو قد نختار، أن نبدع نحن أساطيرنا وطقوسنا الخاصة ، ومن ثم نتغير أيضاً . ومع سقوط الحواجز بين هؤلاء الذين هم الجمهور ، وأولئك الذين هم فنانون ، فقد يتحقق حلم جروتوفسكى ، وإذا كان لى أن أقتبس عن فصل

سابق من هذا الكتاب فسوف أقول إن جروتوفسكى معنى باستخراج الطاقة الإبداعية الكامنة فى الناس ، ومن ثم تغتنى حياتهم ، وقد تصبح مصدرًا للقوة لهم . ويقول إنه على هذا النحو فقط يمكن قيام ثقافة جديدة ومسرح جديد . حتى فى تلك المواقف التى يود فيها الأفراد أن يتفهم كلٌ الآخر ، وأن يعيشوا حياة أكثر امتلاءً ، فإن ثقافتنا لا تقدم سوى سبل قليلة ، فى الوقت الذى أخفقت فيه الكنيسة فى تفهم الإحتياجات الروحية للناس اليوم . إن بداخل الناس اليوم جوعاً حقيقياً نحو أمور تتعلق بالروح ، ولدى الكثيرين منهم رغبة عميقة فى إعادة اكتشاف جذور المسرح داخل ذواتهم .

المرة الأخيرة التى رأيت فيها آن هولبرين كانت فى كونتى مارين ، بعد طقس استغرق أسبوعاً تركز على جبل تامابيه ، قالت لى على مائدة الإفطار: « الفن عملية دائمة ، لأنها تلمس أبعادًا روحية على نحو لا يستطيعه أى نشاط إنسانى آخر . فى الفن تستطيع أن تعبِّر عنه ، وتتلقى « رؤية » هى بمثابة « خارطة » تستطيع عن طريقها أن تحدد أهدافاً أخرى .. » ، وقد يكون مسرح الطقس آخر كشف كبير فى القرن العشرين .

ويشير جروتوفسكى وهولبرين وسواهما إلى طريق واحد : الغوص عميقاً عميقاً فى العالم الداخلى إلى النقطة التى يتوقف عندها الممثل عن أن يكون ممثلاً ، ويصبح ، أساساً ، رجلاً أو امرأة . وبالنسبة لبروك وآخرين فإن طريق المسرح يؤدى إلى إتجاهات متباينة : « من الوحدة إلى إدراك يتصاعد لأنه يشارك الآخرين ، حضور قوى للممثلين وحضور قوى

للمتفرجين .. » ، على نحو ما يقول بروك فى « النقطة المتحولة » .. « من شأنه أن يخلق دائرة ذات قوة متفردة ، يمكن فيها تحطيم الحواجز ويصبح غير المرئى حقيقياً .. » ، وبالتالى تصبح الحقيقة العامة ، والحقيقة الخاصة جانبين لا يمكن أن ينفصلا لذات الخبرة .

وكل من الشخصيات الكبرى فى هذا الكتاب قد شق طريقاً جديدًا ، يبدو أنه سيخلق ، لفترة من الزمن على الأقل ، مسرحاً جديدًا تماماً . فقط حين ننظر وراءنا إلى القرن الذى انقضى ، نستطيع أن نرى كلاً منهم ليس سوى جانب واحد من المسرح ، وأن كلاً منهم يكمل الآخرين ويثريهم ، بحيث أن فن المسرح وحرفة المسرح هما فى تطور ونضج دائمين . الفن كله ينمو من خلال التساؤل . وقد بدأ هذا الكتاب بكلمات تقول : « أن تكون تجريبياً يعنى أن تقوم برحلة إلى المجهول .. » ، وسيبقى المسرح ، دائماً ، قادرًا على تجريد ذاته ، بمعونات أو دون معونات ، ما دام قادرًا على الاستمرار فى هذه الرحلات . فلتكن الكلمات الأخيرة هى لهذا الذى لا يكف عن طرح الأسئلة : بيتر بروك :

« يجب أن يحاول المسرح خلق إدراك أكثر قوة فى قلب عالمنا الخاص ... يوجد المسرح فقط فى تلك اللحظة الحاسمة التى يلتقى فيها العالمان : عالم الممثلين وعالم الجمهور : مجتمع فى منمنمة ، عالم صغير يجتمع معاً كل مساء داخل مساحة . إن دور المسرح أن يعطى لذلك العالم الصغير مذاقاً متوهجاً سريع الزوال ينتمى لعالم آخر ، يتكامل معه عالمنا الراهن ويتحول.. » .

خاتمة

فى ٦ أبريل ١٩٣٣ حضرت الكاتبة أناييس نين محاضرة ألقاها أنتونين آرتو فى السوربون حول موضوع « المسرح والطاعون » . جلست فى الصف الأول لأنه طلب إليها ذلك :

« هل يريد أن يذكرنا بأنه أثناء الطاعون ظهرت إلى الوجود أعمال رائعة فى الفن والمسرح ، لأن الإنسان ، حين يسوطه خوف الموت يتطلع نحو الخلود ، أو يهرب ، أو يتجاوز ذاته ؟ ، حينذاك ، وعلى نحو لا يكاد يُدرك ، أطلق الخيط الذى كنا نتابعه ، وبدأ يمثل من يموت بالطاعون .. ولا يدرى أحد بالضبط متى بدأ .. التوى وجهه بالقلق ، وأمكننا رؤية العرق يتساقط عن شعره .. اتسعت عيناه وتشنجت عضلاته وراحت أصابعه تصارع كى تستعيد مرونتها ، وجعل كل واحد يحس جفاف الحلق والتهابه ، والألم ، والحمى ، والنار المشتعلة فى الأحشاء . كان فى سكرة الموت . كان يصرخ . كان يهذى . كان يمثل موته الخاص ، صَلبه الخاص . فى البداية كان الناس يلهثون ، ثم راحوا يضحكون . كل واحد منهم كان يضحك ! . همهموا وهسهسوا . ثم ، واحدًا بعد الآخر راحوا ينصرفون ، وهم يضجون ،

يتكلمون ، يحتجون . وصفقوا الباب وراءهم وهم يخرجون ... مزيد من الإحتجاجات .. مزيد من السخريات ، لكن آرتو واصل حتى الرمق الأخير ، وبقى ممددًا على الأرض . بعدها حين خلت القاعة إلا من حفنة أصدقائه القليلين ، نهض واقفاً واتجه نحوى ، قبَّل يدى وطلب منى أن أصحبه إلى المقهى ... ومضينا معاً ، آرتو وأنا ، فى ضباب خفيف ، مشينا ومشينا خلال الشوارع المعتمة . كان متألماً ، مجروحاً ، مرتبكاً إزاء هذه السخريات ، ثم أطلق غضبه : « إنهم يريدون دائماً أن يسمعوا « عن » .. انهم يريدون أن يحضروا مؤتمراً موضوعياً عن « المسرح والطاعون » ، وأنا أريد أن أعطيهم التجربة ذاتها ، الطاعون ذاته ، كى يفزعوا ويستيقظوا. إننى أريد أن أوقظهم . إنهم لا يوقنون « أنهم موتى » ، موتهم شامل وتام ، مثل الصمم أو العمى ، وهذا هو الإحتضار الذى صورتُه ، احتضارى أنا ، نعم، واحتضار كل من هو على قيد الحياة ... إننى أحس أحياناً أننى لا أكتب ، لكننى أصف الصراع مع الكتابة . الصراع من أجل الميلاد .. » .



المسرح التجريبى

يعد هذا الكتاب واحد من المراجع القليلة التى تتناول المسرح من حيث هو «عرض مسرحى» ، إنه ليس كتاباً فى «التأليف المسرحى». ومؤلف الكتاب مخرج وناقد ، أسس فى لندن مسرحًا تجريبياً باسم الخشبة الثانية ، وقدم عدداً من العروض التجريبية ، وعمل مع عديد من الفرق الأمريكية .

لم يكن ممكناً لمؤلف أو ناقد مسرحى أن يكتب مثل هذا الكتاب ، فالمشتغل بالكلمة غير المشتغل بالصورة أو التكوين ، خاصة حين التعرض لتجارب فى المسرح المعاصر حيث لا تستخدم الكلمة على الإطلاق ، أو لا تستخدم فى العرض كله سوى بضع كلمات .

غاية الطموح أن يؤدى هذا الكتاب دوراً فى واقعنا المسرحى، فما المسرح سوى وجه من وجوه الثقافة فى المجتمع . وما الثقافة سوى ثقافة الطبقة السائدة أو الساعيه للسيادة ، وعلى فنان المسرح أن يختار : إما أن يكون ثائراً أو مطية للطبقة الصاعدة ■■